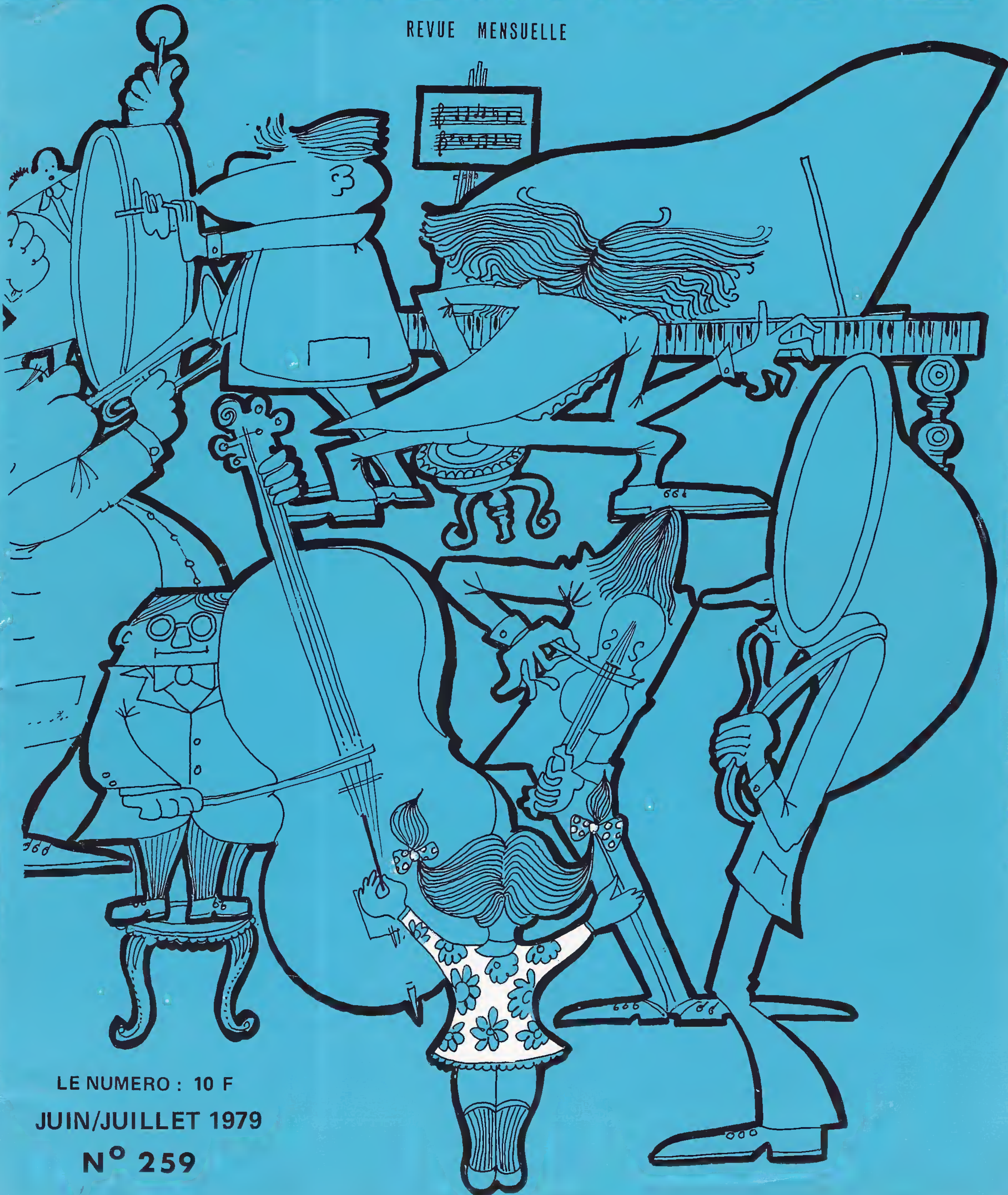
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

JUIN/JUILLET 1979

N° 259

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 75	F. 90 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 95	F. 110 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

35ème Année N° 259

JUIN/JUILLET 1979.

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

« Aujourd'hui seulement, après le recul des années, on commence à s'apercevoir partout et en tout, du terrible vide qu'a laissé la disparition de cette figure immense, dont l'ampleur se mesure à l'impossibilité de le remplacer ».

Ainsi s'exprime, dans les **Chroniques de ma vie**, *Igor Stravinsky, évoquant la perte douloureuse de son ami et impresario Serge de Diaghilev, dont il est inutile de rappeler le rôle essentiel dans une grande partie de la carrière du compositeur.*

Entre Venise et Murano, le ' vaporetto ' conduit à une petite île entourée de fortifications de brique, derrière lesquelles se dresse une ligne de cyprès . . . Le monastère de San Michele veille sur la foule des Vénitiens anonymes qui reposent en ce lieu isolé des touristes et du petit monde animé des marchés et des places de la Cité des doges.

A l'extrêmité du cimetière, une arche de verdure amène à l'opposition : les petites tombes toutes semblables, ornées du buste de Jean XXIII ou d'un **Ecce homo** *font place à un univers d'icônes, où noms grecs et slaves voisinent. Au fond, un oratoire de style orthodoxe. De chaque côté de celle-ci, la tombe de deux hommes qui se trouvent réunis après de nombreuses vissicitudes . . . Leurs brouilles passagères n'avaient jamais altéré la profonde estime qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre.*

Diaghilev, que la mort emporta ici ... Stravinsky, revenu en ce lieu par un vœu de fidèle amitié, participez cette fois-ci au **Concert baroque** *d'Alijio Carpentier, auquel viendront se joindre, outre Corelli, Vivaldi et Haendel tous ceux qui ont su graver leur nom dans l'Histoire de Venise : Monteverdi, Wagner, Mozart, Gabrieli ! ...*

J. Christophe MAILLARD

Légende : *Sépultures de Serge de Diaghilev (1872-1929) et d'Igor Stravinsky (1822-1971) au cimetière San Michele de Venise.*

1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. Ce supplément paraît 5 fois par an: Octobre, Décembre, Février, Avril,. Juillet

Hector BERLIOZ

L'enfance du printemps

par
Geoffroy d'ASTIER

La rencontre de Berlioz et de la musique date de sa première communion, en 1815. C'est au cours de cette cérémonie qui eut lieu au couvent des Ursulines qu'il éprouva sa première émotion musicale. Cette émotion coincide avec la rencontre de l'imaginaire qui fait naitre en lui le sentiment avant la raison :

«C'était au printemps, le soleil souriait (...) Alors, au moment où je recevais l'hostie consacrée, un choeur de voix virginales, entonnant un hymne à l'eucharistie, me remplit d'un trouble à la fois mystique et passionné, que je ne savais comment dérober à l'attention des assistants. Je crus voir le ciel s'ouvrir, le ciel de l'amour et des chastes délices, un ciel plus pur et plus beau mille fois que celui dont on m'avait tant parlé».

A la Côte-Saint-André, ses premières lectures lui créent des illusions sentimentales. Déjà, avant de connaitre Estelle, son amour d'enfance, il est imprégné de la pastorale de Florian, **Estelle et Némorin**, qu'il relisait sans cesse. Son imagination lui permet d'être Némorin comme plus tard il s'identifiera à ses héros préférés : Faust, Hamlet, Roméo, Harold... Dans cette pastorale, Estelle chante au départ de Némorin :

«Point d'hiver pour les choeurs fidèles
Ils sont toujours dans le printemps».

A la fin de l'été de la même année, alors qu'il passe les vacances chez son grand-père qui habite Meylan, il rencontre Estelle Duboeuf, l'Estelle de ses lectures. Comme elle, Estelle a des cheveux noirs, et le paysage de Meylan a la fraicheur du vallon de Némorin. Mais elle a dix sept ans tandis que Berlioz n'a que douze ans. Son apparition est une catastrophe car, à la vie d'Estelle, l'émotion de Berlioz est si intense qu'elle provoque les premiers symptômes de la maladie qui marque la rupture de son équilibre. Il éprouve des vertiges, une excitabilité musculaire «électrise» son corps et il s'enfuit comme il le fera plus tard, à la suite d'autres émotions, pour éviter de souffrir ou pour calmer son corps. Toute sa vie son organisme sera sollicité par des crises parfois très violentes : des convulsions, des vertiges, des palpitations et des maux de gorge altèreront peu à peu sa santé. Il s'en plaint constamment dans ses écrits, comme dans cette lettre qu'il adresse à son père en 1829 :

«Je suis encore tourmenté d'une inflammation des amygdales (...) tous mes muscles sont dans un état habituel de contraction».

En effet, Berlioz paraissait continuellement crispé comme en témoignent certaines descriptions qui nous sont parvenues. Il souffrait d'une têtanie chronique, on dit encore «spamophilie» dans un langage plus récent. Cette maladie accrut sa sensibilité naturelle, il devint très impressionnable et la moindre émotion exalte son imagination. Comme son corps porte les marques de cet amour désespéré, car il faut dire qu'Estelle se moque bien de cet enfant, un rien suffira à réveiller ce souvenir, à exciter cette émotion première, Berlioz est prisonnier de son amour d'enfance.

«Non, le temps n'y peut rien... d'autres amours n'effacent point la trace du permier...»

Désormais, un «crêpe noir» obscurcit le ciel de sa communion. Il trouve refuge dans son imagination qui va tenter de retrouver la lumière perdue. Sa vie devient un roman, unique obstacle à ses souffrances, et ce roman commence à Meylan, «une retraite évidemment prédestinée à être le théâtre d'un roman». A son ami Albert Duboys, il pourra écrire plus tard :

«Quel roman invraisemblable que ma vie».

Mais dès qu'il s'en écartera pour retourner dans la réalité, il ne fera que souffrir de solitude et d'absence. La gloire, les «sommets de l'art» font partie de ce roman, Berlioz ne se satisfait que de grandes émotions qui exaltent sa sensibilité, le retour à la réalité lui est ensuite insupportable.

Alors il rêve aux voyages, à la mer, à un lieu inconnu et lointain dans lequel il espère peut être retrouver le ciel pur de son enfance :

«Nul doute que si le lieu de ma naissance eut été un port de mer, je me fusse enfui quelque jour sur un navire(...)»

La musique, grâce à son imagination, lui donnera cette illusion du voyage et de la mer. Ainsi, lorsqu'il ira pour la première fois à l'opéra de Paris, ébloui par le spectacle, il se sent comme «transporté sur un vaisseau à trois ponts en pleine mer». La mer le fascine et il l'évoque constamment quand il s'agit pour lui de traduire les sentiments qu'il a éprouvés à l'audition de certains concerts. Plus tard, il se passionnera pour Byron dont le quatrième chant de **Childe Harold** est un hymne à l'océan.

Un jour, lors de la traduction qu'il fit à son père d'un passage de **l'Enéide** dans lequel il est question de la longue agonie de Didon qui expire sur le bûcher, le jeune Berlioz éprouve à nouveau les symptômes de son mal, «à cette ima-

ge sublime de Didon qui cherche aux cieux la lumière et gémit en la retrouvant». Et comme la première fois que ses troubles étaient apparus, Berlioz s'enfuit. Son imagination l'a fait souffrir à la place de Didon qui trouve la lumière que lui-même cherche depuis Meylan. La rencontre avec la poésie est liée au souvenir de ses souffrances, rappel de son amour.

A cette époque déjà Berlioz compose, et il écrit notamment une mélodie sur la romance d'Estelle dont il cite dans ses **Mémoires** la première strophe dont le texte lui est revenu à Londres «avec un rayon de soleil printanier».

«Je vais donc quitter pour jamais
Mon doux pays, ma douce amie, (...)»

A l'époque de ses seize ans il subit une crise profonde qui est encore un effet de sa maladie et qui constitue un chapitre entier des Mémoires :

«Tout entier à ma lecture, j'en fus distrait cependant par des chants doux et tristes, s'épandant par la plaine à intervalles réguliers. La procession des rogations passait dans le voisinage, et j'entendais la voix des paysans qui psalmodiaient les **Litanies des saints**. Cet usage de parcourir au printemps les côteaux et les plaines, pour appeler sur les fruits de la terre la bénédiction du ciel, a quelque chose de poétique et de touchant qui m'émeut d'une manière indicible».

Puis il se met à penser à Meylan, à Estelle, à la Stella Montis, à l'Italie, tous «les personnages de mon roman». Les pensées se bousculent dans son esprit. Ses désirs d'enfance réapparaissent dans sa mémoire car ces litanies lui ont inconsciemment rappelé les chants liturgiques de sa communion, au printemps. Alors Berlioz projette ses désirs dans l'avenir, mais il devine que la gloire et l'amour dont il rêve sont des illusions. Il ne lui reste donc plus que la souffrance, le roman est ruiné.

«Et l'accès se déclara dans toute sa force, et je souffris affreusement, et je me couchai à terre, gémissant, étendant mes bras douloureux, arrachant convulsivement des poignées d'herbe et d'innocentes pâquerettes qui ouvraient en vain leurs grands yeux étonnés, luttant contre **l'absence**, contre l'horrible **isolement**».

En 1821, Berlioz va à Paris pour effectuer ses études médicales. Mais les représentations de l'opéra l'attirent bien plus que ses cours. A la deuxième soirée qu'il passe à l'Opéra il est ému en reconnaissant l'air du cantique de sa première communion, joué sur un cor anglais. C'était la romance de Nina. **Quand le bien aimé reviendra**, arrangée par Persuis d'après la musique de Dalayrac. Berlioz jouait et chantait cette romance à Meylan :

«Quand le bien aimé reviendra
Près de sa languissante amie
Le printemps alors renaitra (...)»

Il existe bien des affinités entre l'Estelle de Florian et Nina : Némorin et Estelle s'étaient quittés tandis que Nina pleure l'absence de son bien aimé comme Berlioz pleure Estelle. Le retour du bien aimé (ou de la bien aimée...), c'est la restitution de l'émotion première, la guérison des blessures de Berlioz assimilées au retour du printemps.

Quant au cor anglais, il se charge alors d'une signification particulière et puisque son timbre mélancolique lui rappelle sa première émotion musicale, Berlioz dans son **Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne**, lui attribue le pouvoir d'évoquer les souvenirs les plus tendres, et sa musique s'efforcera de le justifier.

Ses premières oeuvres composées à Paris sont souvent guidées par le souvenir d'Estelle. Il écrit un opéra qui a pour sujet l'Estelle de Florian mais il le détruit presque aussitôt. Dans une mélodie intitulée **Le Montagnard exilé**, composée et publiée en 1823, on devine que les paroles d'Albert Duboys lui ont été suggérées par Berlioz :

«Son coeur demandait la vallée
Où l'Isère au cours sinueux
Baigne la colline isolée,
Théâtre de ses premiers jeux (...)
Là bégayait sa tendre enfance
Lorsqu'il offrait à l'Eternel
Les simples voeux de l'innocence».

En 1827, il assiste à une représentation de **Hamlet** avec Harriet Smithson dans le rôle d'Ophélia. Shakespeare lui ouvre «le ciel de l'art». Le lendemain, c'est au tour de **Roméo et Juliette** : L'Italie et l'amour «pur et beau comme le sourire des anges» enflamment Berlioz. La combinaison de Shakespeare et de Harriet Smithson provoque des nouvelles crises. Il perd le sommeil, il erre et fatigue son corps et cet état durera plusieurs semaines. Séduit par la lumière qui entoure la gloire d'Ophélia, il cherche à attirer son attention sur lui. Ophélia-Harriet Smithson, c'est son Estelle substituée comme le prouve ce passage des **Mémoires** à propos duquel il évoque l'actrice anglaise :

«Ah ! la belle Estelle, la **Stella montis, ma Stella matutina**, avait bien complètement disparu alors ! perdue qu'elle était dans les profondeurs du ciel (...)»

C'est à cette époque que Berlioz se passionne pour Thomas Moore. Dans une lettre qu'il écrit à sa soeur Nanci, il lui recommande la lecture des **Amours des Anges** et des **Mélodies irlandaises**, surtout les mélodies dont il cite les pages de l'édition de 1823. Ces pages reflètent les obsessions de Berlioz :

«La jeunesse, pure comme la neige que la pluie n'a point encore souillée, une fois qu'elle a versé des pleurs des passions, ne reprend plus son éclat printanier».

On lit encore :

«Oh ! cette image révérée, qu'un premier amour a gravée dans nos coeurs, ne s'oublie jamais : elle plane sans cesse au-dessus des verts bocages qu'habitait la jeunesse, seuls restes du printemps dans les vagues régions du souvenir».

L'année 1828, c'est surtout la découverte du **Faust** de Goethe dans la traduction de Gérard de Narval. Berlioz s'enthousiasme pour le personnage de Faust auquel il s'identifie. Dans cette traduction, Méphisto dit au Seigneur, à propos de Faust :

«Il demande au ciel ses plus belles étoiles et à la terre ses joies les plus sublimes, mais rien de loin ni de près ne suffit à calmer la tempête de ses désirs».

Et le Seigneur lui répond :

«Il me cherche ardemment dans l'obscurité, et je veux le conduire à la lumière».

Le choeur des anges que Faust entend, Berlioz le traduit dans le **Chant de la Fête de Pâques**, première des **Huit scènes de Faust** ; c'est le souvenir de sa communion, réveillé par la lecture de Goethe :

«Autrefois le baiser de l'amour céleste descendait sur moi, pendant le silence solennel du dimanche, alors le son grave des cloches me berçait de doux pressentiments, (...) Ces chants précédaient les jeux aimables de la jeunesse et les plaisirs de la fête du printemps : le souvenir, tout plein de sentiments d'enfance (...)»

Les sylphes de la troisième scène ont également le même pouvoir d'évocation :

«Le coeur des ondines, ce chant si mollement cadencé, qui exprime un bonheur si pur».

Berlioz invente le texte de la septième scène, **La Romance de Marguerite**, car on ne trouve rien de semblable dans la traduction de Faust : Marguerite pense à l'aimé dont l'absence l'attriste. Le sujet de cette romance est similaire à celui de la **Romance de Nina**. D'ailleurs la mélodie du refrain est confiée au cor anglais, l'instrument du souvenir.

En 1830, Berlioz compose la **Symphonie Fantastique**. La romance d'Estelle fournit le matériau musical de base au premier mouvement de cette symphonie puisque c'est le thème du largo de l'introduction. Quant au thème de l'idée fixe qui symbolise Harriet Smithson et dont on sait qu'il provient d'une composition antérieure, il est démarqué du thème d'Estelle, car après deux mesures son dessin mélodique est identique. Il apparait clairement que Berlioz cherchait son Estelle à travers Ophélia.

Le début de la **Scène aux champs** est un dialogue entre le cor anglais et le hautbois dans lequel Berlioz a essayé de suggérer «la voix d'un adolescent répondant à une jeune fille». Sa mélodie fait naitre des «sentiments d'absence, d'oubli, d'isolement douloureux», elle reconstitue l'atmosphère des montagnes dans laquelle il a vécu son enfance.

Son premier prix du concours de l'Institut l'oblige à séjourner à Rome, Villa Médicis. L'Italie occupe une place importante dans sa vie, les impressions qu'il en gardera lui inspireront sa deuxième symphonie, **Harold en Italie**. C'est dans ce pays qu'il s'imprègne de Byron, un nom qui revient sans cesse dans ses écrits. Berlioz connaissait parfaitement sa vie grâce à une traduction de sa biographie par Moore. Il n'ignore pas que le poète anglais tomba amoureux de sa cousine Marie Duff, à l'âge de dix ans, puis peu après, d'une autre cousine plus âgée que lui. C'est elle qui est évoquée dans **Childe Harold's Pilgrinage**. Ainsi que Berlioz, son amour d'enfance l'a obsédé toute sa vie.

«Il y avait au monde une douce créature à laquelle il était uni par des liens plus forts que ceux qui sont noués aux pieds des autels (...) cet amour était pur, ardent et sincère».

On comprend mieux les liens intimes qui réunissaient ces deux artistes. De plus ils avaient en commun une grande fascination pour la mer. Cette passion Berlioz aura l'occasion de la satisfaire au cours de deux séjours qu'il effectua à Nice en l'espace de treize ans. Il dit y avoir passé les plus beaux jours de sa vie, envouté par la mer, la lumière et le soleil de Nice :

«Que l'air y est pur, le ciel bleu, la mer azurée (...)»

C'est cette ville que Berlioz réclamera avant de mourir :

«Je veux la mer, je veux le soleil, je veux aller à Nice (...)».

En 1833, à son retour d'Italie il revoit Estelle pour la première fois, sa mère lui a chargé de lui remettre une lettre. Il est bouleversé à sa vue mais n'ose pas se présenter à elle. Il fait un pélerinage à Meylan, en 1848, car le décès de son père a été l'occasion d'un séjour à la Côte Saint André. Il se souvient de ses douze ans et de «l'air de la Musette de Nina» qu'il jouait sur la flûte.

«Oui, je vois, je revois, j'adore... Le passé m'est présent, je suis jeune, j'ai douze ans !».

Et ce souvenir lui provoque une nouvelle crise.

«... ciel de mon étoile, adieu ! ... Adieu ma romanesque enfance, derniers reflets d'un pur amour ! Le flot du temps m'entraine ; adieu, Stella !... Stella !...»

Il écrit aussitôt une lettre à Estelle. Il lui parle de son amour d'enfance, de son retour d'Italie et de son pélérinage à Meylan.

Le 20 juin 1859, Berlioz écrit à la princesse Sayn-Wittgenstein, au sujet de son grand opéra **les Troyens**, achevé quelques mois auparavant. Il lui cite les héros de Virgile pour lesquels son coeur vacillait quand il traduisait le poète latin à son père. Et pour expliquer l'état dans lequel ses lectures le plongeait, il emprunte ce vers à Victor Hugo :

«Je marchais tout vivant dans mon rêve étoilé».

La lettre enchaine curieusement sur une autre impression d'enfance qui semble étrangère à son contenu précédent :

«Un dimanche, on me mena aux vêpres : le chant monotone et triste du psaume : «In exitu Israel» produisit sur moi l'effet magnétique qu'il produit encore aujourd'hui et me plongea dans les plus réelles rêveries rétrospectives (...)».

Puis Berlioz explique comment, à la suite de cette impression il éprouva un immense chagrin. Ainsi tout au long de sa vie, on retrouve des obsessions constantes qui dominent le comportement de Berlioz et gouvernent son activité créatrice. Dans le cinquième acte des **Troyens**, il met en scène la mort de Didon qui l'avait tant bouleversé dans son enfance. A la fin de l'acte précédent, Mercure criait, en désignant la mer : «Italie ! Italie ! Italie !» C'est bien la mer le véritable héros de ce drame, partout présente, qui baigne le bûcher du sacrifice, mais qui ouvre Enée sur un fabuleux destin.

En 1864, seize ans après son premier pélerinage à Meylan, Berlioz y retourne une deuxième fois. Cette fois-ci encore l'émotion est grande et le fait tomber par terre. Le lendemain il va Lyon pour revoir Estelle. Dans cette entrevue qu'ils auront, Berlioz se comporte comme un enfant. Puis ils échangeront quelques lettres, et la première lettre de Berlioz est une déclaration de cet amour qu'il n'osa jamais avouer cinquante ans plus tôt.

HOMMAGE A RAYMOND LOUCHEUR

C'est une bien sympathique réunion qui s'est faite, le 12 mai au Foyer des Lycéennes, à Paris, autour du compositeur Raymond LOUCHEUR. Un bon nombre de professeurs d'Education Musicale venus pour la majeure partie d'entre eux de la région parisienne, mais aussi quelques provinciaux auxquels s'étaient joints des « officiels » amis : Monsieur l'IG. honoraire G. Favre, M. L'I.G.c.m. J. Chailley, M. Maurice Frank, Mlles Cusenier et Lorin . . . .

Après les «fanfares des invités», empruntées au ballet **Hop-Frog**, Alain Lieuze prit la parole au nom des Anciens du Centre de Préparation du Lycée Jean de La Fontaine; puis Jean Maillard au nom de l'ensemble du Corps professoral rendit hommage à l'artiste, à l'administrateur auquel nous devons tant, et surtout à l'Homme au sens le plus noble, l'Homme auquel les vicissitudes de la vie imposèrent de cruelles épreuves dont le chagrin a été ressenti par tous ceux qui l'ont connu et estimé. Madame l'Inspectrice Générale. AUBRY conclut en soulignant l'impulsion et l'exemple donné par son grand prédécesseur, et souhaitant délibérément, selon sa propre expression, retrouver un instant sa seule qualité d'ancienne élève Jean de La Fontaine; elle réaffirma avec vigueur l'importance exceptionnelle jouée par ce Centre d'Etudes Supérieures dans la qualité remarquable de la formation pédagogique et artistique des futurs maîtres. Elle ne put se défendre d'une émotion certaine en évoquant l'action difficile d'un chacun parmi tous les professeurs d'Education Musicale essaimés aux quatre vents de France, de Navarre et d'ailleurs, action difficile compensée par des joies humaines dûes à la qualité du contact humain que notre art nous permet d'avoir avec les jeunes.

Une médaille frappée par la Monnaie de Paris, représentant **Orphée charmant les animaux**, avec au revers une simple inscription

A RAYMOND LOUCHEUR
LES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE
DE L'ETAT
1979

a été remise à celui qui fut notre Inspecteur Général de 1946 à 1956 et le véritable instituteur de nos modernes statuts.

Cette amicale réunion s'est achevée tard dans la vêprée et par un mot charmant de celui auquel cet hommage était réservé.

Avec la simplicité oratoire, l'impact franc d'un parler qui a toujours dédaigné la redondance, Raymond Loucheur sut faire sentir à travers une allocution alliant l'humour, l'émotion et la gravité devant les sentiments que lui inspirait notre témoignage d'attachement, l'importance de la tâche qu'il voulait nous voir poursuivre sous l'impulsion de Madame l'I.G. J. AUBRY.

O. MOREL

ORGANOLOGIE

Les Clarinettes et le Chalumeau

par
Roger COTTE
Professeur à Universidade Estadual paulista - São Paulo

Bibliographie :

Ouvrages anciens : ce sont toujours, bien entendu, les méthodes des anciens maîtres, mais aussi les traités d'orchestration ou d'instrumentation, dont Berlioz s'inspira plus tard. Ces traités étaient d'autant plus nécessaires que l'instrument fut longtemps mal connu et mal employé par les compositeurs.

– VANDERHAGEN, Amand, **Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette**, Paris, 1795.
– J.X. LEFEVRE, **Méthode de clarinette**, Paris, 1802.
– ROESER, Valentin, **Essai d'introduction à l'usage de ceux qui composent** pour la clarinette et le cor, Le Menu, Paris, 1764.

Ouvrages modernes :

– F. GEOFFREY RENDALL (rév. Philip BATE), **The Clarinet, some notes upon its History an Construction...**, Ernest Benne ltd, London, Norton & Company, 3° édit., 1971.
– THURSTON, Frederick : **Clarinet technique**, Oxford University press, 1977 (en anglais).

Voir également les innombrables méthodes publiées au XIX° s. et au XX° s., consulter les ouvrages généraux déjà cités en bibliographie (E.M. N° 203, 1973) auxquels il convient d'ajouter les excellents articles de A. BAINES et G. GOURDET dans l'ouvrage de Marc HONEGGER : **Science de la Musique**, Bordas, Paris, 1976, t. II.

On consultera également avec profit les catalogues édités par les firmes fabriquant ces instruments (NOBLET, LEBLANC, SELMER, COUESNON, etc... pour ne citer que les plus connues en France).

Généralités :

Cette imposante famille d'instruments comporte — suivant F. GEOFFREY-RENDALL — vingt-sept représentants différents, de la clarinette contrebasse en si bémol à la petite clarinette d'octave en ut dont seuls (!) treize sont encore utilisés plus ou moins couramment de nos jours, le seul retenu pour les études classiques étant la clarinette si bémol, fondement des harmonies militaires, à l'égal du violon dans l'orchestre symphonique. Ce sont des instruments à anche simple et à perce cylindrique (cf. le **tableau des instruments à anche**, E.M. N° 231, oct. 1976, p. 4). Cette disposition, de même que pour le **cromorne** que nous avons étudié dans le précédent article confère aux clarinettes des caractéristiques acoustiques très particulières :
1° — A longueur de tuyau égale, l'instrument sonne à l'octave inférieure de la flûte ou du hautbois.
2° — Le phénomène bien connu de l'octaviation (facile à vérifier sur les flûtes douces) résultant d'un redoublement de puissance du souffle de l'exécutant ou de la perce d'un petit trou environ à mi-longueur de la colonne d'air n'existe pas. Toutefois, une autre disposition du «trou d'octave» amène le bien mal dénommé «quintoiement». En fait, une très petite modification du doigté, accompagnée d'un léger renforcement du souffle, permet à l'instrument de sonner à la douzième supérieure. Nous comprendrons parfaitement ce phénomène en examinant le fragment de la tablature que donne VAN DER HAGEN (1) dans sa méthode que nous reproduisons ci-après (figure 1). Nous voyons, par exemple que le doigté du **mi grave** se retrouve à une petite clé près pour l'émission du **si médium**, de même pour le **fa grave** et le **do médium**, le **sol grave** et le **ré médium**, ... etc. Il en découle l'inconvénient d'un doigté un peu compliqué, en général vite maîtrisé par les jeunes élèves, mais l'avantage d'une tessiture considérable. Voici, par exemple, ce que peut faire entendre la banale clarinette en si bémol :



Les autres instruments de la famille, avec les **transpositions** convenables donnent approximativement **la même** quantité de notes. D'une grande sécurité d'émission du son, les clarinettes permettent des nuances dynamiques (**cres. - dim.**) marquées, et une grande agilité dans les traits, gammes et arpèges. C'est l'instrument romantique par excellence.

Historique :

Le principe de l'anche simple associée à un tube cylin-

Fig 1.- Tablature de la clarinette à 5 clefs
d'après A. VAN DER HAGEN
(1795- Fragment)

Notes de la clarinette en ut

Clé du pouce

Trou du pouce

Clé

Main gauche

Main droite

Clefs

Voir le dessin de l'instrument fig.n° 7

drique est connu de toute antiquité. Des instruments rustiques faits de roseaux ou de tout autre tube d'origine végétale, et dont l'anche est constituée par une lamelle obtenue par une fente oblique pratiquée sur le tube lui-même, existent pratiquement dans toutes les sociétés pastorales. Le tuyau doit être bouché à l'extrémité au dessus de cette anche rudimentaire. Pour jouer de l'instrument ainsi fabriqué, le paysan doit l'emboucher de manière à ce que l'anche soit entièrement recouverte par la bouche. Sept trous disposés sur le tube permettent l'exécution de toutes sortes de mélodies (fig. 2).



Fig.2

Une anche de conception identique est utilisée, associée à un tube cylindrique, en bois, pour constituer le tuyau de **bourdon** de bien des modèles de musettes ou cornemuses à sac. En voici l'aspect extérieur (fig. 3).



Fig.3 - Anche simple rudimentaire

Nous traiterons plus en détail ces instruments un peu plus tard. Le véritable ancêtre direct de la clarinette est un petit instrument couramment dénommé chalumeau de nos jours. Il est possible que l'inventeur en soit précisément Jean-Christophe DENNER (1655-1707) membre d'une famille de facteurs d'instruments de Nuremberg, célèbre par ses flûtes à bec. Jean-Christophe, par de judicieux perfectionnements du chalumeau allait transformer cet instrument en clarinette.

Le Chalumeau

Il ne faut pas se dissimuler que le terme «chalumeau» a été attribué tout à fait artificiellement à l'instrument de DENNER. Etymologiquement, il proviendrait du latin classique *Calamus* (roseau) et de sa déformation populaire ou barbare *Calamelium* (petit roseau). En français, il est connu sous les formes *chalémie* (XIV°-XVII° siècles) *Chalemine* (XVI° s.) Chalemelle (plus spécialement la flûte de pan, moyen âge et renaissance), *Calamaule* ou *Calamos* (dans les traductions classiques du grec ancien), *Canemelle* (XIV° siècle), et enfin *Chalumeau,* pouvant tout aussi bien désigner flûtes et hautbois, que l'instrument de DENNER. On le retrouve en anglais sous la forme *Shawm* ou *Shalm,* en allemand sous la forme *Schalmei* ou *Shalmey,* en italien sous la forme *Salmoe* (chez Vivaldi, par ex.), à laquelle on préfère en général (avec autant d'imprécision) le terme *Piffero.*

Le «chalumeau» de DENNER est construit comme une clarinette : tube cylindrique et anche simple. Toutefois, la clef ou le trou «d'octave» (en fait de quintoiement) n'existant pas, la tessitude de l'instrument ne dépassait guère la dixième, avec un chromatisme approximatif.

Il est probable qu'au début la clarinette ne fut considérée par son propre inventeur que comme un perfectionnement du chalumeau. Il y a donc lieu de considérer avec la plus grande circonspection les œuvres prétendument écrite pour ce dernier au début du XVIII° siècle (Haendel, Mattheson, par ex.). La tessiture suffit à nous indiquer les intentions du compositeur.

De nombreux auteurs prétendent que le chalumeau se jouait «à couvert», comme le cromorne ou le hautbois de Poitou (cf. nos précédents articles). C'est assez peu probable, car l'anche non tenue entre les lèvres «parle» très difficilement. Il est plus logique de penser que la «boîte» couvrant l'anche et le bec était plus simplement destinée à préserver ceux-ci pour le rangement ou le transport, et était ôtée au moment de l'utilisation musicale (fig. 4).

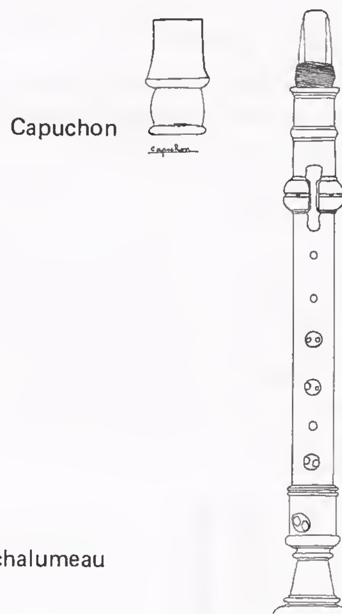
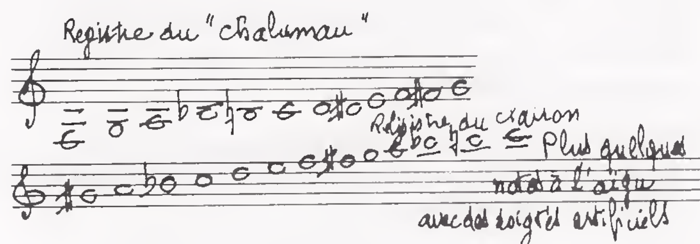


Fig. 4- Le chalumeau

La clarinette

La clarinette proprement dite ne diffère du chalumeau, essentiellement, que par l'adjonction de la clé «d'octave» grâce à laquelle les sons harmoniques à la douzième (!) «sortent» sans effort ni difficulté. Le second registre ainsi découvert est beaucoup plus éclatant que le registre grave initial. Celui-ci va conserver son appellation de *Chalumeau,*

cependant que le registre aigu va prendre celui de «clairon» ou «clarine», par assimilation de son timbre éclatant avec celui de la *«clarine»* (ou *«Clarino»*), la fameuse trompette utilisée par J.S. Bach. Celle-ci aux intonations par trop périlleuses, sera vite oubliée au bénéfice du nouveau venu lequel, tout naturellement, sera baptisé «clarinette» par les musiciens. Enfin, des doigtés artificiels permettaient d'obtenir encore quelques notes aigües supplémentaires, d'un timbre généralement considéré alors comme parfaitement désagréable. Inconvénient majeur : les trois registres se liaient tellement mal qu'ils pouvaient laisser penser à trois instruments différents. Voici comment ils se répartissaient sur la clarinette de DENNER :



Enfin, sans doute pour accentuer la ressemblance (?) du nouvel instrument avec la *clarine,* et peut-être, en commerçant avisé, prévoyant à juste titre le destin de la clarinette, pour lui conférer déjà une allure plus ou moins militaire, il allait l'affubler d'un pavillon tout aussi inutile, voire nuisible, que celui du hautbois.

D'une conception identique sur le chalumeau et sur la clarinette, le «bec», sur lequel va s'appliquer l'anche n'a que peu évolué depuis DENNER. Tout d'abord disposé de manière à ce que l'anche fut en contact avec la **lèvre supérieure** de l'instrumentiste, il interdisait les nuances dynamiques dont, à dire vrai, on ne se préoccupait guère au début du XVIII° siècle. Il semble que les clarinettistes allemands aient été les premiers à adopter la disposition inverse (anche sur la lèvre inférieure) aujourd'hui généralisée. Toutefois, le maître de cette nouvelle technique, qui permettait une plus grande maîtrise de la sonorité, de la justesse et des nuances, fut le clarinettiste français Frédéric BEER (1794-1838), professeur au Conservatoire de 1832 à sa mort.



Fig.5 - Becs de clarinette

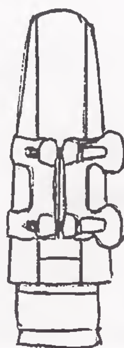


Fig. 6- Ligature mécanique

Longtemps, l'anche de la clarinette fut maintenue sur le bec au moyen d'une ligature faite d'un long fil précautionnement et savamment enroulé (cf. le dessin du chalumeau, fig. 4). L'invention de la ligature mécanique (fig. 6) allait largement simplifier cette opération ; elle fut pourtant repoussée par des instrumentistes (souvent allemands) qui refusaient cette solution «mécanique» d'une manipulation où ils prétendaient faire déjà entrer un tour de main, une attention qu'ils estimaient relever du domaine artistique.

Nous avons vu (cf. exemple musical ci-dessus) que la clarinette de DENNER n'offrait qu'une échelle incomplète. Elle ne comportait que deux clefs (pouce gauche et index gauche), la première servant à faire «quintoyer» l'instrument (cf. la tablature de Van der Gahen, fig. 1). Peu à peu, au cours du XVIII° siècle d'autres clefs furent inventées, tout d'abord jusqu'au nombre de cinq, conférant à la clarinette un chromatisme encore imparfait. C'est avec cet instrument que furent créés les œuvres de Mozart (fig 7).

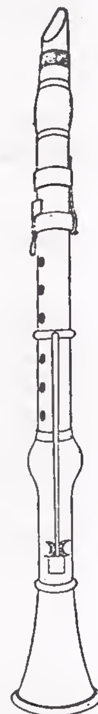


Fig. 7a - Clarinette à trois clefs.
(Denner n'avait inventé que les deux clefs de la main gauche, au haut de l'instrument)

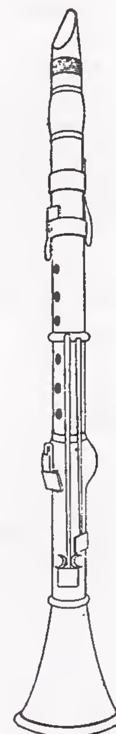


Fig. 7b- Clarinette de l'époque classique à cinq clefs.

Au début du XIX° siècle, le musicien Ivan MULLER (1786-1854) porta le nombre des clefs à 13 (après différentes recherches effectuées par d'autres). L'instrument ainsi mis au point demeura «classique» jusqu'à la fin du siècle, et n'est pas encore sorti définitivement de l'usage (fig. 8).

Cependant, à Paris, le successeur de Frédéric BEER au Conservatoire, Hyacinthe KLOSÉ réussissait à convaincre le facteur Auguste BUFFET de tenter d'adapter les principes du système inventé par BOEHM pour la flûte traversière à la clarinette (cf. notre article, E.M., Mars 1976, N° 226, p. 15/227). Théobald BOEHM lui-même ne fut pas associé à l'entreprise. Le brevet pris par BUFFET en 1844 ne mentionne même pas son nom, et la notice accompagnant un premier modèle du nouvel instrument à l'exposition parisienne de 1834 mentionne expressément qu'il s'agit d'une «clarinette construite d'après le même système mais que Mr. Boehm n'avait pas cherché jusqu'ici à appliquer à la clarinette». Ce n'est que par commodité (et sans doute aussi pour des raisons commerciales) que les facteurs imposèrent sur le marché le terme «clarinette système Boehm».

La France, puis l'Italie ont généralisé depuis longtemps l'emploi de la clarinette «Boehm», mais encore actuellement, les Allemands lui préfèrent des instruments modernes dérivés de l'ancienne clarinette à treize clefs (fig. 9).



Fig. 8- Clarinette à treize clefs (XIX ème s.)



Fig. 9 - Aspect moderne de la clarinette ordinaire (dite à treize clefs) . Instrument utilisé en Allemagne.

Au reste, la clarinette «Boehm» est loin d'être aussi fixe que la flûte de BOEHM. Beaucoup de facteurs lui cherchent des améliorations et, il n'y a guère, on a pu entendre parler de «clarinettes double-Boehm» ou «Full-Boehm».

Usage de l'instrument :

Lors de son apparition, la clarinette fut considérée comme un instrument plus ou moins pastoral, simple variante du hautbois. L'édition originale de la **Grande encyclopédie** de Diderot et d'Alembert (1751-1772) présente l'instrument très sommairement, comme «une espèce de hautbois». Il faudra attendre les suppléments de 1777 pour en trouver enfin une description correcte. Les premiers compositeurs à s'y intéresser le considèrent comme tel (Jean-Jacques ROUSSEAU, par ex. avec ses airs à deux clarinettes, écrits vers 1750 (2)). RAMEAU passe pour avoir été l'introducteur des clarinettes à l'Opéra, avec son opéra **Zoroastre**, lors de la reprise de 1756 ; comme la partition ne comporte pas de parties de clarinettes, il est vraisemblable que, dans un but de pittoresque, deux clarinettistes jouèrent les parties de hautbois (3).

Comme pour les bassons (cf. notre article, E.M. N° 255), la grande chance de la clarinette fut l'édit de Louis XV en 1756, transformant la composition des musiques militaires. Désormais, les hautbois, impraticables durant la marche, étaient remplacés par les clarinettes. Les Musiques ne comportèrent plus, désormais, que des clarinettes, des cors et des bassons, auxquels pouvaient s'ajouter éventuellement un serpent, pour renforcer les basses, et des petites flûtes. Cet ensemble, automatiquement adopté par les loges maçonniques françaises, où la musique militaire était de rigueur, allait bientôt s'y voir confier l'interprétation non seulement de marches, mais aussi de musiques plus ambitieuses, essentiellement des arrangements de fragments d'opéras, ou des symphonies spécialement écrites pour eux. Beethoven (qui fut un maçon fervent, sinon assidu) l'utilise pour une petite marche d'allure maçonnique, (4) et surtout pour l'accompagnement de son **Bundeslied**, op. 122, chant maçonnique rituel écrit sur un texte du F.°. GOETHE.

Avec MOZART, cette tendance à incorporer les clarinettes au rituel maçonnique allait être plus nette encore, puisqu'il y remplaçerait cors et bassons par d'autres représentants de la famille de ces mêmes clarinettes.

La Révolution, avec ses déployements immenses de musiques militaires accorde aux clarinettes une place tellement privilégiée que le seul terme «clarinettes» suffit à désigner la formation musicale les intégrant. «Le champ de Mars fut construit au **son des clarinettes**», écrit un auteur de l'époque (5). Désormais, l'instrument s'est nettement séparé du hautbois ; il n'est plus, en rien, pastoral. Bien sûr son caractère militaire est plus accusé que jamais, mais — sans doute au cours des rituels maçonniques funè-

bres — on a découvert ses possibilités d'évocation macabres que les romantiques vont largement mettre à profit. Pour BERLIOZ (**Traité d'orchestration**), «La clarinette est peu propre à l'idylle... les nombreux unissons de clarinettes, entendus en même temps, semblent représenter les femmes aimées, les amantes à l'œil fier, à la passion profonde, ... qui couronnent les vainqueurs, ou meurent avec les vaincus». Oublieux de la «**Musique funèbre maçonnique**» (K. 477) et du **Requiem** de Mozart, il prétend que «c'est à WEBER qu'il était réservé de découvrir tout ce que le timbre (des) sons graves (de la clarinette) a d'effrayant quand on s'en sert à soutenir des harmonies sinistres».

Avec les musiciens de l'école de Mannheim (Stamitz), la clarinette était dès 1754 incorporée à l'orchestre. MOZART, BEETHOVEN et WEBER sauront en définir l'exploitation classique symphonique, à laquelle leurs successeurs ne pourront ajouter aucun effet nouveau.

La famille des clarinettes :

Pratiquement, on n'utilise tout d'abord que la classique clarinette en si bémol et ses proches voisines en ut et en la, ainsi que celle en ré, aujourd'hui disparue.

La clarinette en si bémol va déterminer l'accord des musiques militaires (où l'on s'accorde sur le si bémol et non le la), et les tonalités quasi obligées des marches guerrières : si bémol et mi bémol. Ces tonalités seront également celles des musiques maçonniques. Effectivement par exemple, Mozart, dans la **Zauberflöte**», utilise toujours ce ton de mi bémol pour les scènes les plus initiatiques (6). Il serait toutefois bien aventuré d'en conclure que ce choix a été dicté par la présence de trois bémols à l'armure de la clé, alors qu'il ne s'agit, de toute évidence, que d'une nécessité pratique, toute autre tonalité convenant mal à ces clarinettes.

Ces clarinettes en différents tons (donc instruments transpositeurs, sauf dans le cas de la clarinette en ut) étaient nécessaires, tout d'abord, en raison de l'échelle défective des instruments de DENNER, puis de la difficulté à moduler, en général, des instruments du XVIII° siècle. Par la suite, on les a conservées, car le caractère de chacun de ces instruments n'est pas exactement semblable à celui des autres. Criarde, la clarinette en ut (et plus encore celle en mi bémol) est facilement vulgaire. C'est à ce titre qu'elle a pu charmer Richard STRAUSS (Valses du **Chevalier à la Rose**). La clarinette en si bémol paraît plus élégante, plus «féminine» aussi (BERLIOZ). La clarinette en la, enfin, est volontier caverneuse et sinistre. C'est à dessein que MOZART l'emploie pour les œuvres destinées à son Frère de Loge, STADLER, le **concerto** (destiné au cor de basset dans une première version abandonnée (7) et le **quintette avec clarinette**.

La petite clarinette en mi bémol, largement utilisée dans les musiques militaires, peut facilement donner, à l'orchestre symphonique, la note grinçante ou sarcastique. BERLIOZ en a donné un exemple remarquable dans la cinquième partie de la «**Symphonie fantastique**» (Songe d'une nuit de sabbat»).

En fa grave, la clarinette prend assez mystérieusement le nom de **cor de basset**, et offre l'intéressante tessiture (entendue) suivante :



Anton STADLER (1753-1812), et plus encore MOZART ont utilisé ce bel instrument pour l'illustration des cérémonies maçonniques, et pour l'évocation de l'idée de la mort (**Adagio** (rituel maçonnique) pour 2 clarinettes et 3 cors de basset K. 440a, **Maurerische Trauermusik** K. 477, **Requiem**), (fig. 10).



Fig. 10- Cor de basset moderne

La **clarinette basse**, connue dès 1772 (fabrication de G. LOT) (6) est un superbe instrument que BERLIOZ écrit être «d'une fréquente et belle application». Il en cite comme exemple remarquable un extrait du 5° acte des **Huguenots** (MEYERBEER). L'instrument est en si bémol, à l'octave grave de la clarinette classique (fig. 11).



Fig. 11- Clarinette basse moderne

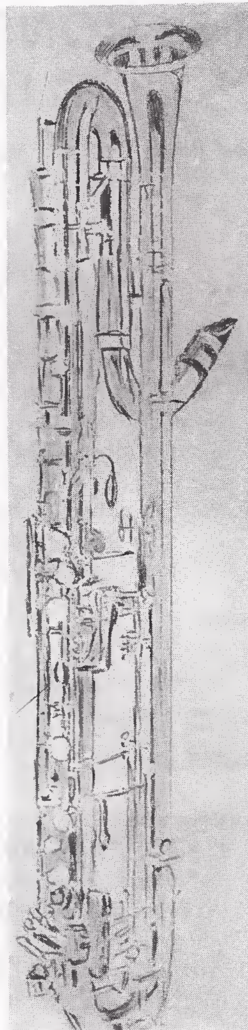


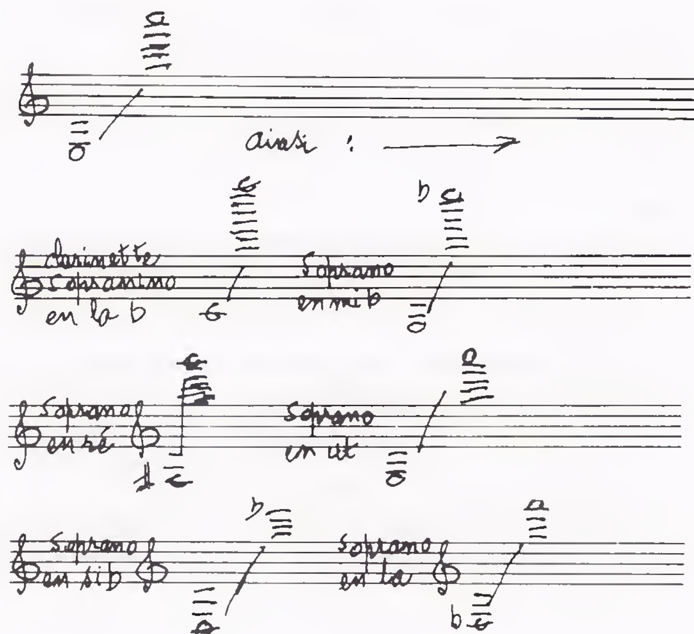
Fig. 12 - Clarinette contrebasse en métal

La **clarinette contrebasse**, enfin, descend presque au-delà des limites de l'audition, chacune de ses vibrations devenant individuellement perceptible (29 Hz). L'instrument n'est pas encore fixé, et quatre modèles au moins existent actuellement dans l'usage, dont les plus remarquables sont ceux de HECKEL, en Allemagne, et en France, ceux, plus modernes, de LEBLANC et de SELMER (fig. 12).

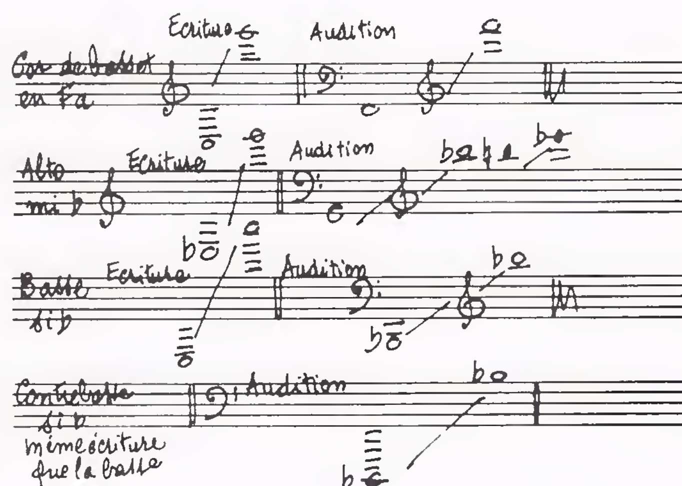
Au contraire des instruments aigus, ceux-ci sont souvent construits en métal sans inconvénient majeur, bien au contraire.

Il ne faut pas omettre, avant de clore cet article, d'évoquer les travaux importants effectués sur les instruments de la famille des clarinettes par les facteurs Adolphe SAX et les membres de la famille HECKEL (fin XIX°). Malgré l'intérêt de leurs réalisations, celles-ci demeurèrent à l'état d'expérimentation, faute d'avoir vraiment intéressé les compositeurs.

Dans la pratique, tous les instruments de la famille des clarinettes se notent en clé de sol de la même manière, l'instrument effectuant la transposition convenable. On entend donc ceci :



La tessiture des instruments plus graves diffère suivant l'habileté des facteurs. Voici les plus courantes :



Les dénominations des instruments :

Français : *Clarinette,* Allemand : *Klarinett, Klarinette,* Anglais : *Clarinet,* Italien : *Clarinetto,* Espagnol : *Clarinete,* Portugais : *Clarineta,* Russe : (lisez Clarnet).

Français : *Cor de basset,* Allemand : *Bassethorn,* Anglais : *Basset horn,* Italien : *Corno di bassetto (clarone).*

Français : *Clarinette basse,* Allemand : *Bassklarinette,* Anglais : *Basse clarinet,* Italien : *Clarinetto basso.*

Notes :

(1) Amand VAN DER HAGEN, 1753-1822, hautboïste, puis clarinettiste de la musique des gardes françaises, sous Louis XVI, puis chef de la musique des Grenadiers de la Garde impériale, sous l'Empire. Il a laissé de nombreuses méthodes d'instruments à vent.
(2) J.J. ROUSSEAU, **airs à deux clarinettes,** rév. R. COTTE, édit. Zurfluh, Paris s.d.).
(3) Cf. J. CHAILLEY, **La Musique et le signe,** p. 110.
(4) Cf. Notre ouvrage : **«La musique maçonnique et ses musiciens»,** Lauzeray, Paris, 1975, pp. 152-157, et notre enregistrement **«Musiques rituelles maçonniques»,** ARION N° 30 A 100.
(5) Cité par L. de La Laurencie dans **Le goût musical en France,** Joanin, Paris, 1905, p. 221.
(6) Cf. l'ouvrage bien connu de J. CHAILLEY, **La Flûte enchantée...,** pp. 170-175, p. 337, note 150 bis.
(7) Cf. G. de SAINT-FOIX, W.A. MOZART, Paris, 1946, t. V, p. 331.

CHARLES GOUNOD

par
Gérard CONDÉ

A sa mort, le 18 octobre 1893, couvert d'honneurs dont il n'avait que faire, Gounod — à qui la France avait réservé des funérailles nationales — n'avait voulu pour toute musique qu'une messe en plain-chant... Pourtant, après l'avoir tant fêté, on s'est mis à le décrier, puis on l'a tout simplement oublié. Pas tout à fait : après le **Faust** très personnel de Lavelli, l'Opéra-Comique vient de reprendre dans une nouvelle production **Le médecin malgré lui**, exactement contemporain de **Faust** et qui est un chef-d'œuvre, tandis que Radio-France a ressuscité **Sapho** en version de concert. Gounod aujourd'hui ? Tout le monde croyait que c'était fini ; ce n'est pas si simple...

Il y le Gounod des dimanches en matinée, celui du **Chœur des soldats**, qu'on a trop entendu, le Gounod de l'**Ave Maria**, «méditation sur le 1er prélude de Sébastien Bach», ritournelle obligée des mariages d'autrefois ; et puis il y a l'autre, le Gounod de la Scène du jardin (au deuxième acte de **Faust**) qui faisait l'admiration de Debussy, celui, discrètement néoclassique, du **Médecin malgré lui**, celui des mélodies — **Venises, Ma belle rebelle, Le vallon** — sur des poèmes de Musset, Jean Antoine de Baïf ou de Lamartine, celui de la **Petite symphonie** pour instruments à vent, du **Requiem** : Gounod intime et qu'on connaît mal parce qu'il ne cadre guère avec les idées reçues. Pour beaucoup de gens, Gounod représente le type le plus achevé du pompiérisme musical.

En fait cela n'aurait pas tellement d'importance - tout le monde peut se tromper - si la plupart des interprètes ne semblaient mettre un point d'honneur à conforter les préjugés en cours. Car le malheur de Gounod ce n'est pas de n'être plus joué mais de l'être, le plus souvent, si mal : au sortir du gosier sans pitié d'un chanteur plein de bonnes intentions et de mauvaises habitudes, un air de **Mireille** ou de **Faust**, cela peut être très laid, voire tout à fait ridicule et, curieusement, on finit par trouver que c'est normal: «c'est le style !»

Le style ? Pour rendre justice à la musique de Gounod, il faudrait plutôt suivre les conseils qu'il donne en conclusion de sa longue étude sur **Don Giovanni** : s'interdire absolument toute recherche de **l'effet**, observer le mouvement exact en fonction de la vérité dramatique et des circonstances de l'exécution, respecter les rythmes et les nuances indiqués, soigner la prononciation et le phrasé en banissant les respirations importunes destinées à permettre de tenir plus longtemps la «belle note» qu'on veut faire applaudir... Ce serait presque une révolution.

C'est que Gounod, en fait, est un classique : il admire Berlioz et Wagner mais s'enthousiasme pour le **Concerto italien** de Bach que lui révèle Fanny Mendelssohn et initie le vieux Ingres, alors directeur de la villa Médicis, aux beautés de l'**Alceste** de Lully. Organiste à l'Eglise des Missions, il impose Bach et Palestrina, à la grande déconvenue des paroissiens habitués à un ordinaire plus sucré et, toute sa vie, reste fidèle au **Don Juan** de Mozart. Gounod comprenait certainement aussi bien Bach que tous ceux qui lui ont reproché d'avoir adapté pour des amis le premier prélude du **Clavecin bien tempéré** un soir de noël en 1852 ; à l'époque, ne jouait-on pas plutôt le Noël d'Adam ?

Si cette **Méditation** sur des paroles de Lamartine transformée bientôt en **Ave Maria** a beaucoup (trop) fait pour la gloire de Gounod, si **Faust** est devenu un succès populaire, cela tient peut-être plus à un concours de circonstances qu'à la reconnaissance des qualités propres de sa musique : rêveur impénitent, assez mystique pour songer sérieusement à entrer dans les ordres sous l'influence des idées romantiques du Père Lacordaire, hypersensible (comme Nerval, il devra faire des séjours réguliers à la clinique du Docteur Blanche) naïf au point de mettre pendant trois ans toute sa force créatrice au service d'une jeune femme anglaise dont il confondait les ambitions charitables avec les desseins de la divine providence, Gounod n'est jamais mieux inspiré que lorsqu'il reste dans son univers, celui de l'intimité : dès qu'il doit affronter les exigences mercantiles des directeurs de théâtres et des cantatrices il leur cède, convaincu, sans fausse modestie, que ce sont eux qui ont raison... Il ajoute à **Mireille** et à **Roméo** les valses que réclamait Madame Carvalho, concède des ballets de complaisance lorsque **Faust** et **Roméo** entrent au répertoire du Palais Garnier et laisse ressuciter sa Mireille (dont il avait trouvé pourtant la mort si émouvante) pour que l'ouvrage se termine bien...

L'œuvre de Gounod semble presque tout entier sous le signe de cette générosité catastrophique ; elle aurait pu lui être fatale s'il n'y avait pas dans son inspiration quelque chose de tout à fait original : cette clarté du dessin mélodique calqué sur la musique même de la langue, un sens de la couleur harmonique dans les demi-teintes, l'orchestration enfin souvent ingénieuse. Tout cela, et la tendresse de cette musique apparemment si simple — pudique plutôt — n'est pas d'un grand poids face aux préjugés et aux trahisons en tous genres auxquels on se heurte lorsqu'on veut y voir clair. C'est tout un chemin à rebrousser et, pour ceux que rien n'agace plus que la soumission aux idées reçues, ce sera un plaisir... Pour les autres, tant pis !

Trois disques pour rebrousser chemin :
- Petite symphonie pour 9 vents : disque Calliope 1827.
- Mélodies (par G. Souzay et D. Baldwin) EMI VSM C065 - 12597.
- Requiem : ARION ARN 38443.

A suivre : Analyse de la petite symphonie

L'enseignement musical au Brésil

(AVANT-PROPOS)

Michel P. PHILIPPOT
Chef du Département de Musique de l'Université
de l'Etat de Sao Paulo (Instituto de Artes do Planalto)

Il serait vain de tenter, en quelques lignes, une description et une analyse des principes et des méthodes de l'enseignement musical dans ce pays. Pourtant, une telle étude s'impose parce qu'elle est, pour la France et pour les éducateurs musicaux français, riche d'enseignements. En effet, il existe, depuis plusieurs années, au Brésil, un système d'enseignement musical et artistique qui ressemble, fort curieusement, à ce qui vient d'être institué chez nous par les nouveaux règlements dits « Réforme Haby ».

Par conséquent, la situation de l'enseignement musical au Brésil est pour nous fort instructive puisque, ayant sur nous quelques années d'avance dans l'application de ce genre de « réforme », elle nous permet de juger « in vivo » de ses résultats. Disons, brutalement, qu'ils sont catastrophiques.

Une question se pose alors, question à laquelle, je l'avoue, je ne saurai répondre, et cette question est la suivante :

Nous sommes fort bien documentés, en France, sur l'éducation musicale dans les autres pays. Nous savons, par exemple, qu'elle est remarquable aux Etats-Unis, qu'elle est supérieure à la nôtre dans presque tous les pays d'Europe (à l'exception, bien sûr, de l'Espagne et du Portugal), qu'elle est prodigieuse en Hongrie et en Allemagne Démocratique. Alors, pourquoi prenons -nous toujours modèle sur le pire et pourquoi fuyons nous toujours le meilleur. Pourquoi obéissons nous, sans cesse, à une sorte d'instinct d'auto-destruction ?

On peut, évidemment (mais c'est une réponse trop facile), découvrir des explications politiques. Si l'éducation musicale est la meilleure dans les pays qui se disent socialistes, ces derniers sont, hélas, affligés de défauts qu'il faut aussi éviter. Pour éviter ces défauts, nous avons tendance à tout récuser, même ce qu'ils font bien. Celà peut, à la rigueur, se comprendre. Mais alors, pourquoi ne pas imiter, par exemple, les Etats-Unis ? Pourquoi s'obstiner à faire le pire. La question, je l'ai dit, reste sans réponse.

Revenons au Brésil. Nous ne pouvons aujourd'hui, je l'ai dit, faire un exposé complet de la situation. Nous nous contenterons donc d'un bref inventaire des principaux problèmes et, chaque fois que possible, ferons le parallèle avec la situation française afin qu'il nous soit possible d'en tirer, pour nous-mêmes, un enseignement, fut-ce **à contrario.**

Il convient, bien entendu, de ne pas confondre l'instruction musicale supérieure, technique, telle qu'elle se pratique en France dans les Conservatoires Supérieurs, et l'éducation musicale telle qu'elle se pratique dans les écoles, lycées ou collèges.

En ce qui concerne l'enseignement supérieur, il est confié, sur un modèle qui est celui d'un Etat Fédéral (comme les Etats-Unis), soit à des Conservatoires reconnus par le Gouvernement Fédéral, soit aux Universités. Dans les années qui suivirent 1964 et la prise du pouvoir par les militaires, la musique, comme toutes les autres disciplines eut grandement à souffrir de la fuite des cerveaux, une grande partie des intellectuels ayant décidé de s'exiler pour échapper à ce pouvoir militaire. Le premier problème qui se pose actuellement est donc celui du manque de professeurs possèdant véritablement le haut niveau indispensable. Depuis la mise en marche du processus de « redémocratisation », un certain nombre de professeurs qui avaient émigré commencent à revenir (comme, par exemple, le compositeur Claudio Santoro). De plus, à la suite des efforts d'hommes courageux, parmi lesquels il faut citer le Gouverneur de l'Etat de Sao Paulo lui-même et un bon nombre de recteurs d'Université, non seulement les cerveaux reviennent, mais il s'est produit une véritable importation de cerveaux. C'est la raison de la présence, à l'Université d'Etat de Sao Paulo, de trois professeurs français (Françoise et Roger Cotte, et moi-même). Nous dirons donc de l'enseignement supérieur, et à défaut de détails plus abondants, qu'il est sur la voie du redressement. Nous ferons cependant la remarque suivante, concernant non le Brésil, mais la France : Il est très regrettable que nous ne soyions que trois professeurs français contre un nombre bien supérieur d'allemands ou d'américains ...... si notre politique culturelle avait été plus cohérante, nous aurions pu, facilement, consolider bien davantage notre prestige culturel sur ce continent. C'est une leçon qu'il faudrait que comprennent non seulement ceux qui nous gouvernent, mais aussi ceux qui sont capables de jouer ce rôle de véritables « missionnaires » . . . et surtout certains responsables qui, pour des raisons dites « administratives » s'efforcent de faire obstacle à notre développement.

Venons en à l'éducation musicale en général. L'une des conséquences de la crise de l'enseignement supérieur telle que je viens de la décrire fut, comme on pouvait s'y attendre : une pénurie de professeurs compétents. Je disais alors que ce qui fut

conçu pour les écoles, lycées et collèges ressemble curieusement à ce que nous connaissons en France sous le nom de « réforme Haby ». On en vint donc à imaginer pour pallier le manque de professeurs (en France, c'est seulement pour faire des économies de professeurs), une sorte d'enseignement dit « d'Education Artistique » (il est étrange de constater que le titre est le même que celui de l'arrêté du 17 mars 1977 ....). On mélangea donc d'une manière aussi pittoresque qu'inefficace l'enseignement du dessin, du théâtre, de la musique, et quelques autres. Le résultat fut une ignorance et une médiocrité promues à la valeur d'institution (donc de diplômes). Cette réforme de « l'Education Artistique » commença, au Brésil, en 1973. Ces quatre ans d'avance sur le décret du 17 mars 1977 nous permettent, hélas, d'augurer des résultats sans être prophète : le triomphe de l'ignorance et de la médiocrité.

Il serait extrêmement intéressant de faire une publication mettant en parallèle, paragraphe par paragraphe, les textes légaux brésiliens (datant de 1972) et ceux de la réforme Haby. On serait surpris de leur similitude. Mais on serait également affligé de savoir d'avance, par l'expérience d'un autre pays, ce qui nous attend . . . .

Il me reste, pour aujourd'hui, à dire un certain nombre de choses qui sont, finalement, quand même à l'avantage du Brésil.

D'abord, le rôle de ces hommes courageux dont je parlais un peu plus haut. Grâce à eux (et malheureusement la place me manque pour les nommer), l'enseignement musical au Brésil est en train de se relever alors que, en France, il a encore tendance à baisser. Depuis mon arrivée, par exemple, de nombreux textes ont déjà été rénovés, un bon nombre d'erreurs furent abolies. Il reste, certes, un long travail car ce n'est pas du jour au lendemain qu'il est possible de former un nombre de professeurs suffisants, aux compétences également suffisantes, mais le processus de reconstruction est déclenché.

Ensuite, je dois mentionner le rôle joué par les étudiants brésiliens eux-mêmes : jeunesse admirable qui se révolte non pour obtenir des avantages plus ou moins vagues et pour des pseudo-philosophies plus ou moins obscures (qui font, en réalité le jeu de la pire des réactions), mais au contraire pour obtenir une instruction meilleure, un enseignement meilleur, des professeurs de plus en plus compétents. Une jeunesse qui, par voie de conséquence, sera capable, demain d'assumer la relève et, peut-être, comme je le souhaite vivement, de tout changer. En un mot, une jeunesse qui possède l'enthousiasme, l'avidité de connaissance, l'énergie que l'on trouve dans les pays jeunes.

Il resterait à faire (je le répète) une étude comparative beaucoup plus longue des textes légaux brésiliens et de ceux de la réforme Haby, avec, pour constatation, le fait que, au Brésil, la nocivité d'une telle conception de l'enseignement est déjà une vérité expérimentale, lorsque, en France, elle fait encore figure de querelle d'école.

Mais ce qui importe, pour l'instant, est que l'instruction en général, et celle de la musique en particulier, parvienne toujours à survivre ou à ressusciter. C'est le rôle des professeurs français, venus dans ce pays, d'aider à cette résurrection et à cette survie. C'est aussi leur rôle d'informer, en France, pour que, dans notre pays, nous ne soyions jamais dans l'obligation de repartir d'aussi bas.

Il y aurait encore beaucoup à dire . . . .

LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par

E. LELOUCH

Professeur d'Education Musicale *

LES MAZURKAS

La place que CHOPIN a donné à cette danse populaire parait prépondérante si l'on sait que la Mazurka - Mazur - est issue de la province polonaise, la Mazurie, elle-même élevée au rang de danse nationale lorsqu'elle se substitua à la «Krakowiak» de rythme binaire et dont l'origine remonte au XVème siècle.

«Pour bien comprendre combien ce cadre était approprié aux teintes de sentiment que Chopin a su y rendre avec une touche si irisée, il faut avoir vu danser la Mazoure en Pologne. Ce n'est que là qu'on peut saisir ce que cette danse renferme de fier, de tendre, de provoquant» (Liszt).

Les Mazurkas de Chopin jalonnent sa trop brève existence, depuis les deux posthumes (sol maj. et si bémol) qui datent de 1825, jusqu'à celle de fa min. de l'OP 68 dans laquelle rôde déjà l'ombre de la mort.

Comme dans les Polonaises, l'amour de la patrie transparait dans ces danses populaires.

La minorisation de certaines d'entre elles, reflète toute la nostalgie que lui renvoie sa patrie, à telle enseigne que certains musicologues affirment que ces propos de Schumann, ont été prononcés à propos des Mazurkas : «Si l'autocrate du Nord savait que l'ennemi le menace dans ces mélodies si simples, il interdirait cette musique».

Par ailleurs, Schumann affirmait également, toujours au sujet des Mazurkas : «Presque chacune d'elles est animée d'un souffle poétique, de quelque chose de nouveau, soit dans la forme, soit dans l'expression».

Le rythme est, en effet, extrêmement variable. Brenet le définit de la façon suivante : «Les accents souvent placés à contretemps» donnent l'occasion aux danseurs de «frapper la terre du talon».

On distingue les Mazurkas de forme pure comme l'OP. 6 numéro 3, l'OP 17, numéro 1, l'OP 67 numéro I, l'OP 68 numéro 1 et 2, et les Mazurkas dans lesquelles l'influence de la danse «le Kujawiak» autre danse polonaise de caractère analogue se confond avec la forme que nous venons d'évoquer. (OP 6 numéro 6, OP 30 numéro 4, OP 41 numéro 1).

Mais il semblerait que les principales sources de Chopin sont issues du menuet.

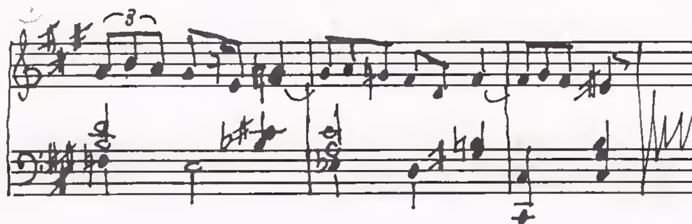
«La construction ternaire et symétrique du menuet - écrit Jachimeki - **avec son trio au milieu et la façon de faire contraster le thème dans l'harmonie parallèle, mais de l'autre genre, a un équivalent dans la morphologie de la Mazurka».**

4 MAZURKAS OP 6 (1832 à 1834), dédiées à la Comtesse Plater :
1) fa dièse min. 2) do dièse min.3) mi maj.4) mi bémol min.

La coupe rythmique de 8 mesures est sensiblement la même dans ces quatre mazurkas, mais les arabesques mélodiques et des harmonies inattendues dissimulent parfois les intentions de l'auteur.

Dans les numéros 1 et 4, Chopin entre de suite dans le vif du sujet, alors que dans les numéros 2 et 3, une courte introduction rêveuse précède le thème et retarde le rythme principal.

Chopin utilise, dans la première mazurka, 4 marches harmoniques rigoureuses ; la dernière, qui ne subit pas la minorisation de la tierce et qui conserve son fa dièse au lieu du fa bécarre attendu, amorcera la reprise du thème sur la dominante.

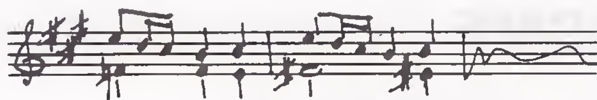


Mais alors que le thème subit un développement très large, les intentions les plus secrètes et les plus intimes se déroulent entre deux notes.

Encore une fois, le fa bécarre va jouer un rôle déterminant dans le caractère de ce passage.

C'est sans doute parce que son installation parait définitive que Chopin va lui substituer le fa dièse qui aura pour effet d'adoucir et d'humaniser ce passage.

* Voir EDUCATION MUSICALE N° 244 - 246 - 247 - 252 - 254 - 256.



D'un caractère différent, la troisième mazurka oppose aux deux précédentes ses effets de vocalisation à l'italienne sur des tierces qui sont, en fait, des doubles appogiatures sur des accords de si 7, eux-mêmes se trouvent portés par une pédale de dominante.



La première et la quatrième mazurka débutent en anacrouse, mais cette incertitude occasionnée par la première note fait place, dans la quatrième, à un thème qui semble issu d'un lointain folklore russe. Le renforcement de l'accent, sur le quatrième temps, donne à l'oeuvre ce caractère percutant et dansant.



5 MAZURKAS OP 7 (1832-1834), dédiées à M. Johns :

1) SI bémol MAJ. 2) LA MINEUR 3) FA MINEUR
4) LA BEMOL MAJEUR 5) UT MAJEUR.

Ces cinq mazurkas OP 7 sont très différentes les unes des autres.

La **première**, pleine d'enthousiasme et rayonnante de bonheur se révèle particulièrement tonale. Elle est encadrée solidement par desdegrés forts (V, I, IV).

L'élément inattendu est ce mi bécarre qui vient apporter une petite dissonance, dans un dialogue parfaitement clair.



Cette note de référence circule à l'intérieur de l'oeuvre c'est elle que nous retrouvons à la 25ème mesure, mais ici, rien de surnaturel puisque la tonalité de fa majeur a été établie.



C'est encore elle que nous retrouvons dans ce passage très orientalisant qui donne à l'oeuvre un aspect surprenant, tant par la hardiesse de la ligne mélodique que par le conflit bitonal de la main gauche et de la main droite : la tonalité de si bémol mineur trouve, curieusement un support en sol bémol majeur.

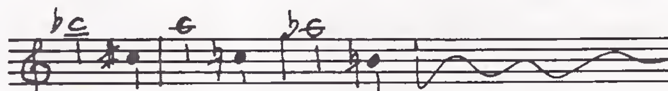


OP 7 numéro 2

La forme de cette mazurka, apparentée au rondo, évoque avec ses dissonances, de brillants coloris pré-impressionnistes.

La soeur de Chopin, Isabelle, fait état du caractère dansant de cette mazurka et Chopin ne semble pas s'en indigner.

La tonalité de la mineur et l'absence d'harmonie, sur le premier temps, procurent à l'auditeur une sensation de mélancolie un peu morbide que les appels de sixte majeure et de 7ème diminuée rendent encore plus douloureux.



La tonalité exubérante de la majeur, ainsi que le remplissage du premier temps à la main gauche, vont contribuer à rendre le trio plus vivant.

Cela n'exclut pas un certain chromatisme qui va s'infiltrer dans ce dialogue très tonal.



Il semble que l'influence hispanique ait joué un rôle considérable dans cette 3ème mazurka dans laquelle la guitare n'est pas absente.

Les accords arpégés reproduisent fidèlement la position spécifique des notes de cet instrument.

De surcroit, le triolet nerveux, dans cette mélodie de caractère indolent, nous plonge dans l'atmosphère d'une Espagne ensoleillée dans laquelle l'influence mauresque n'est pas absente.



Le rythme de la polonaise reprend ses droits dans le trio en ré bémol majeur.

Le début étant seulement suggéré, ce passage harmonisé aux deux mains, avec le même rythme, est, en revanche, bien réel.

Il semble annoncer, déjà, les procédés que Brahms développera dans son oeuvre pianistique.



Les 4ème et 5ème mazurkas sont très brèves, et constituent des sortes d'improvisations sur des phrases vives.

4 MAZURKAS OP 17 (1834) dédiées à Mme Freppa :

1) si bémol maj. 2) mi min. 3) la bémol maj. 4) la min.

Pourquoi l'influence orientale s'exerce-t-elle plus particulièrement dans les mazurkas ?

C'est une question que l'on est en droit de se poser. L'OP 17 numéro 1 répond à ce charme qui avait été entrevu dans l'OP 7 numéro 1.



L'OP 17 numéro 2 est annonciatrice de l'écriture de Grieg dans Peer Gynt (1874). La 8ème mesure avec ses tierces qui aboutissent sur des 1/2 tons ne rappelle-t-elle pas la danse d'Anitra ?



L'intervalle de 7ème mineure apporte à deux reprises une douceur pénétrante en opposition avec le rythme.

Comme dans le prélude, présumé, de «la Goutte d'eau» le la bémol devient sol dièse à la 42ème mesure dans l'OP 17 numéro 3.



Notons également cette utilisation de l'enharmonie assez audacieuse.

La tonique franche de mi épouse les contours de fa bémol afin de faciliter la reprise du thème (81ème mesure).



OP 17 numéro 4 (la mineur)

Le triomphe de la mélodie apparait dans cette mazurka comme étant l'épanouissement des préludes OP 17 numéro 2 et OP 17 numéro 3.

Il semble que ce demi-ton frôlé, maintes fois répété ait trouvé sa signification profonde dans cette mazurka qui ne fait appel à aucune influence extérieure.



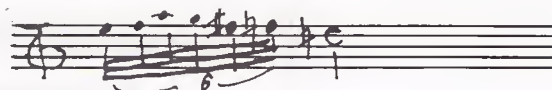
C'est une mazurka, en apparence, très intériorisée.

En fait, c'est peut-être la plus diversifiée au point de vue rythmique ; pas une seule fois le thème n'est semblable à lui-même.

Mais cette improvisation aboutit invariablement sur la note attendue : tantôt, elle revêt un aspect désinvolte



(29ème mesure), tantôt, elle devient douloureuse (34ème mesure).



Les trois temps de la maj. vont scander joyeusement le passage central, mais il reste évident qu'après «**un pareil** aveu», la reprise du premier thème est ardemment désirée.

Le morceau s'achève avec la nuance «**perdendosi**», mais il subsiste un trouble profond, une angoisse, une énigme.

Chopin a posé un problème douloureux, mais s'est esquivé, encore une fois, au moment de le résoudre.

Les vêpres de Saint SIFFREIN à Carpentras

Marie BROUSSAIS

«La musique fut constamment à l'honneur à Carpentras dans toutes les classes de la société, depuis le savetier jusqu'au marquis. Les douze chanoines du Chapitre de St Siffrein entretenaient un maitre de chapelle, un maitre de musique et une chanterie d'enfants de choeur qu'ils logeaient, nourrissaient, habillaient et instruisaient à leurs frais. Ces enfants vivaient en communauté avec les prêtres et ils disposaient d'une «psalette» pour les leçons et les répétitions... C'est à dire que les cérémonies solennelles de novembre resplendissaient jadis d'un éclat non pareil».

De la maitrise de St Siffrein sortait une troupe d'artistes d'élite, nous confie Robert CAILLET dans son livre **Spectacles à Carpentras**, sous la conduite de maitres tels que Nicolas SABOLY, BOUDOU, PAPET.

Deux concerts ponctuaient le déroulement des Fêtes de la St Siffrein, les 26 et 27 novembre de chaque année, mais des modifications importantes dans le programme de ces VEPRES furent apportées entre 1838 et 1874. Cette même année, J.B. LAURENS, surnommé «Le félibre douloureux», réconcilie le passé (deux siècles de tradition) et le nouveau patrimoine comtadin ; le profane et le sacré se rejoignent, une fois encore à travers la musique. Toute la ville participe à l'exécution chorale et instrumentale, lui-même s'installe aux grandes orgues. Il y avait : Grand-Jacques, basse-taille, concierge de la chapelle de N.D. de Santé ; D'Aubert dit Berton à la voix ténorisante ; Sassa le rempailleur de chaises ; Aulagne le marchand de cochons ; Rey le menuisier ; Laget le teinturier. Pour l'orchestre parmi les violonistes : Barcillon le notaire ; Jacques Saurel ébéniste et professeur de musique ; Davin le vannier ; dans le groupe des violoncellistes : Bertrand le bijoutier ; Allard le chemisier ; Augier Cigalo dit Cigale ; dans celui des altistes, Emile Lagier le paussier et Souchon le greffier du tribunal ; Pierrot Plantevin le chapelier et Martin le fleuriste tenaient les clarinettes accompagnés par les flutes du serrurier, du bourrelier et de Jouve le boulanger (de la famille des Blondins).

LE MAGNIFICAT (Elzéar GENET)

Il fut découvert par J.B. LAURENS au cours d'un voyage en Allemagne et chanté à Carpentras depuis 1886. GENET, le «Carpentrasso», ou «Carpentras» est mentionné par RABELAIS dans son IVe livre de **Pantagruel** au nombre des musiciens les plus renommés de son temps. C'est une très belle oeuvre polyphonique «a capella» que l'on situe vers 1470. (La chorale actuelle porte le nom de ce compositeur).

LE DIXIT (MOTET de DELALANDE)

Michel-Richard DELALANDE, fils d'un marchand tailleur, petit chanteur à St Germain l'Auxerrois, épouse Anne REBELLE dont il aura deux filles douées, comme la mère, de fort belles voix.

Voilà qui explique, en partie, l'éloge qu'en fait de BLAMONT, surintendant de la Musique de la Chambre du Roy, en tête de l'édition des MOTETS de 1729, parlant de «la parfaite connaissance qu'il (son prédécesseur) avait des voix». Il poursuit ainsi : «Le grand mérite de M. DELALANDE consistait dans un merveilleux tour de chant, un précieux choix d'harmonie, une noble expression...».

Devant la piété de l'homme, LOUIS XIV aurait dit : «M. DELALANDE est un sujet qui pourrait faire pour les autels ce que LULLY afait fait pour le théâtre», le musicien répond par l'Andante Grazioso du DIXIT où la première soprano imprime un élan d'une très grande pureté à la phrase mélodique qui semble descendre à pas mesurés, entrainant le second soprano pour s'agenouiller avec lui, comme deux archanges, sur l'autel de la cathédrale St Siffrein.

Le DIXITs'estmaintenuau répertoire des Vêpres Solennelles jusqu'à nos jours avec une interruption de 1825 à 1882. Ecrit pour la chapelle royale de Versailles, il fait appel à un choeur mixte et à un quatuor vocal dissocié en duos et soli où les exigences de l'auteur, en matière de timbre et de prouesses techniques, ne permettent aucune faiblesse.

LE BEATUS VIR

Nous sommes au milieu du XVIIIe siècle, dans la crainte du Dieu puissant, le Jéhovah de l'Ancien Testament. Joseph BOUDOU apparente le psaume BEATUS VIR aux oeuvres des grands maitres allemands ; l'arpège initial a l'élan d'un chant de victoire, l'assise d'une chanson populaire à laquelle s'ajoute une harmonisation construite comme un édifice à ailes multiples semblables aux chateaux du Grand Siècle.

Le BEATUS VIR fut orchestré par ALARY (fils), organiste, maitre de chapelle de St Siffrein en 1878 ; nous y trouvons flutes, hautbois, bassons, cors, pistons, trombones, violons altos, violoncelles, contrebasses, timbales, de quoi ébranler ces cloches qui ponctuent, aujourd'hui encore, les étapes de la vie des habitants de Carpentras.

L'HYMNE A SAINT SIFFREIN

Du chanoine Jacques-Pierre PAPET, que nous situons vers 1730, à la mélodie d'une gamme scandée comme une marche, mais son allant, son dynamisme en fait le «Bien-Aimé» du public carpentrassien, celui qui l'a chanté ou l'écoute depuis trente ans déjà et le fredonne dans l'église à l'unisson des choristes d'une voix chevrotante.

Le Dixit que comprend ce volume a été annuellement exécuté aux vêpres de la fête de St Siffrein dans l'église de ce nom à Carpentras jusque vers l'année 1825 ; jusqu'à cette époque plusieurs des exécutants étaient des élèves de la maîtrise ancienne et par la mémoire ou par tradition l'exécution du chef d'œuvre de Lalande était possible et passable.

Peu de temps après l'éducation et le goût musicals ayant été dirigés vers la musique dramatique, les œuvres telles que celles de Lalande(*) n'ont plus trouvé ni intelligence ni moyens d'exécution.

Anciennement et même encore dans ma première jeunesse, la fête de St Siffrein était une solennité musicale à laquelle venaient concourir beaucoup de musiciens distingués habitans des villes plus ou moins éloignées de Carpentras.

Parmi ces musiciens, j'en ai entendu deux domiciliés dans cette ville : l'un l'abbé de Canillac qui interprétait complètement bien le verset Juravit et l'abbé Domergue qui avait une célébrité par la puissance qu'il possédait d'attaquer l'Amen qui termine le Dixit, superbe concerto de hautes-contres accompagné par un chœur fugué à 6 parties.

En donnant ce volume à la bibliothèque de mon pays natal, j'ai voulu, par les lignes qui précèdent, dire des choses dont moi seul ai encore quelque souvenir ayant été auditeur et exécutant.

Novembre 1878.

Laurens

J'ai entendu exécuter également le Pange lingua et le motet Cantate Dominum où se trouve une excellente fugue au verset Notum fecit Dominus. On chantait aussi des compositions de Mondonville et de Campra ; [illegible] toutes les œuvres composant le répertoire de l'ancienne maîtrise.

Bibliothèque Inguimbertine de Carpentras. Bibliothèque Musicale LAURENS. Note autographe inédite de Jean-Bonaventure LAURENS.

IVe Livre de feu Monsieur de LA LANDE, page de garde (cote 207), Paris 1729.

Cliché Paul CHALINE Carpentras.

Note : J'exprime ma vive reconnaissance à Monsieur Henri DUBLED, Conservateur de la Bibliothèque Inguimbertine, et à son collaborateur Monsieur Gilbert NICOLET qui ont bien voulu me communiquer cette note manuscrite.

«Dans le second PRAEPOTENS MUNDI on dirait que PAPET a pressenti la facture large et sublime que MEHUL a suivi dans les choeurs de **Joseph** «avance Casimir BARJAVEL dans son dictionnaire de biographie vauclusienne. Cette courbe mélodique que nous admirons dans l'air célèbre de ce même opéra : «Rachel quand du Seigneur...» rejoint non seulement PAPET mais l'art vocal d'un DELALANDE sensible à l'impact du timbre et de la tessiture (là, un ténor lyrique). (Aucune composition de ce musicien n'a été gravée).

L'HYMNE AU SAINT CLOU

Le St Mors, nous le voyons dans son réceptacle entre deux candélabres allumés au pied de l'autel (reste de la procession et de la pompe des jours anciens), nous le devinons dans le médaillon supérieur de la chapelle de St Siffrein, gris et or, et dans la main du Saint ; c'est une relique, blason de la ville dès le début du XIIIe siècle, magnifiquement enchassée comme un ostensoir en 1879 par l'orfèvre Armand CAILLAT de Lyon, conservée pieusement à Carpentras dont elle protégea la cité de l'horrible peste qui dévasta la contrée au début du XVIIIe siècle ; tandis que Venasque recueillait le corps du Saint Evèque venu d'Italie au VIe siècle.

L'Hymne au St Clou se compose de dix-huit vers latins traités en style syllabique sur une échelle restreinte de six notes. L'Abbé ROURE enlumine ce cantique des couleurs orchestrales en 1880 et en fait un chant de gloire rythmé et soutenu.

LES VEPRES DE SAINT SIFFREIN (1)
Le 26 novembre 1978

C'est la venue de l'hiver et la grande foire annuelle. Après avoir circulé entre les machines agricoles, on pousse un instant la porte de la Cathédrale pour écouter la chorale ou les solistes, avant de ressortir dans le froid près des camelots de la rue de la République. L'édifice est comble, mais du haut du balcon en fer forgé, décor de **Roméo et Juliette**, ne plane pas la voix divine qui s'est accompagnée elle-même au «Concert pour les pauvres», figeant l'assistance, puis la libérant dans l'enthousiasme et la libéralité : celle de La Malibran dit la légende.

Ceci se passait, il y a bien longtemps dans la ville de France où l'on aurait, parait-il, chanté l'opéra français pour la **première fois** (1646).

Depuis, les VEPRES se perpétuent avec les artistes du terroir. Heureux le Comtat Venaissin qui, à la suite de Bonaventure LAURENS (représentant officieux mais sûr du Midi Félibréen à l'Opéra de Paris pour la **Mireille** de GOUNOD) a su faire retentir la Cathédrale des vrais accents de la vraie Provence !

(1) P.S

VEPRES DE SAINT SIFFREIN
Chorale Elzéar GENET
Ensemble Instrumental
J.M. LE CLAIR
Directeur Fondateur
Pierre GUIRAL
Direction
Monique SARRADE
Chef des Choeurs
Oeuvres de DELALANDE, BOUDOU, PAPET, GENET.

ERRATA

- L'article paru dans le N° de Février « Les Voix du Vivarais » sous la plume de J. GUILLEMONT s'est vu amputer de sa dernière phrase « Malgré les conspirations du silence, il finira par occuper la place qui lui revient : l'histoire fait bon marché des longues rancunes et des petites querelles, grandissant l'œuvre avec le nom ». (Il s'agissait de Paul DUKAS).

- La bibliographie de notre numèro de Mai était rédigé par notre collaborateur Jean Maillard.

BAYREUTH 1978-1979

«Impasse de l'Eternité», LE VAISSEAU FANTOME

dans la scénographie de Harry Kupfer et Peter Sykora

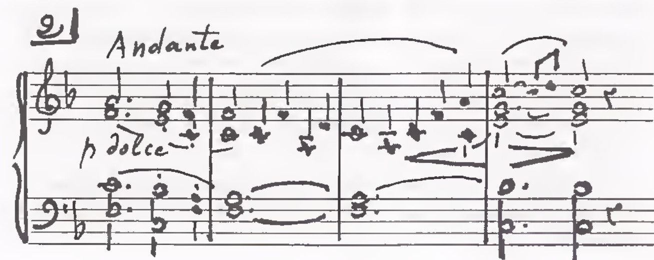
par
Michel GUIOMAR

«Impasse de l'Eternité» pourrait être une voie sans issue dans un port de la Baltique ou de la mer du Nord et l'étrange adresse d'une demeure presque introuvable, murée en elle-même ou dispersée dans l'instant par le geste scénique de Harry Kupfer, enfermant ou effaçant l'univers de Senta comme un vrai non lieu, un lieu de nulle part, expression inconciliable, angoissante et démente, d'un rêve extrême et condamné.

Presque avant même de s'ouvrir, le rideau, parcouru de clartés d'écume et d'orage, devient ciel et mer qui nous imposent brutalement leurs lois. Une dramaturgie onirique immédiate nous frappe d'une efficacité irrécusable de foudre : un cauchemar, aux apparentes rémissions de rêve vient battre comme la mer le coeur du réel et le quotidien dévastés. Comme désormais souvent en d'autres drames, l'Ouverture est mise en scène, aussitôt énoncés le thème lointain et brumeux du maudit et l'irruption chromatique de tempête. La clameur errante en contre-écho tout proche (ex. 1) nous



ouvre l'espace d'une scénographie saisie en son dernier instant peut-être réel : une demeure, en sa propre nuit, des ombres vivantes... L'une d'elles à peine plus visible, déjà à nos yeux marquée d'isolement, se sépare pour toujours des autres pour ne plus quitter la scène ; sous la tempête, comme dans le **Freischutz** de Weber l'intersigne maléfique de l'ancêtre, un tableau tombe du mur, le portrait du Hollandais (1). Senta s'en approche, s'en empare, s'exalte et, hantée de son propre thème de dévouement (ex. 2), ne s'en séparera plus, pour le serrer contre elle ou pour le contempler.



Nous avions souhaité un tel enrichissement scénique des ouvertures et préludes wagnériens, grâce auquel ces pages révèlent leur impulsion dramaturgique et leur densité imaginaire, ignorées par la seule analyse formelle (2). Sans suivre, il est vrai, le jeu entier des thèmes et en épuiser tous les pouvoirs, la scène devient contrepoint des deux motifs de l'errant maudit dans la tempête et de Senta parmi ses compagnes au lieu même déjà construit où elle chantera la Ballade ici annoncée, l'une et l'autre présences, mais la première encore invisible au coeur du souffle qu'elle hante, prêtes à s'affronter selon la dualité même d'un espace scénique ingénieux d'une signification précise : les éclairs d'orage révèlent l'Au-dehors, façades étroites, maisons anciennes, serrées de part et d'autre d'une salle ouverte vers nous et pour nous seuls, isolée comme une île, d'une ambiguité initiale d'inébranlable prison et de fragile refuge. La tempête est en Senta qui ne s'en délivrera qu'en s'y perdant et la scénographie, attentive aux circonstances mêmes de la composition wagnérienne, et donc à l'extension de la Ballade primitive, est l'éclatement d'un fantasme déjà cristallisé.

en toutes directions, aussi bien vers l'antériorité de l'oeuvre représentée que vers son dénouement, autant vers notre présence de spectateur sollicité à participer à l'illusion scénique d'un rêve que vers l'obsession de celui-ci chez l'héroïne. L'Ouverture témoigne ainsi de la montée du rêve et du délire. Même encore ignorés les événements, la nature exacte, la puissance obsédante, nous en pressentons un rêve éveillé et la fascination de l'irréel dont vit Senta. Le signe matériel n'en disparaitra plus : un escalier de fer, d'une esthétique et d'une structure même étrangères au décor, dont le palier donne sur une fenêtre, unique vrai seuil ouvert et lumineux vers l'Au-dehors de ce monde déjà certain d'enfermement sombre. Nous ne redirons pas une intrigue certainement trop connue et nous n'isolerons que les faits scéniques dont Harry Kupfer impose son rêve immédiat et celui de Senta. De ce début de l'ouverture au dernier accord du drame, et sauf à l'instant même de sa mort dans la nuit d'un saut vers l'au-delà ingoré de son rêve, Senta nous est visible, mais d'une présence dont la réalité reste insaisissable. Un jeu simple, peut-être trop systématique, partage le rêve et la réalité, élève, isole, occulte d'ombre les degrés de cet escalier de fer quand se déroule les visions de Senta, alors suspendue comme en un poste de veille de navire en plein espace au-dessus du décor éclaté, aux murs disparus. Réfugiée ainsi contre ce seuil de la fenêtre, et en dehors des moments où elle vit réellement sur scène, Senta y demeure presque tout le drame, les premier et troisième actes au moins, murmurant le texte chanté par les autres, se récitant son rêve, témoignant par ses expressions et ses attitudes, de la réalité profonde de sa vision intérieure, que la scène nous transmet en dehors d'elle.

Une fois acceptée l'idée onirique, le drame semblerait se dérouler normalement, au moins dans l'abstraction que nous pourrions garder à notre description, si la réalisation, ce rêve entier, de pregnante magie, de Harry Kupfer, admirablement suivi et traduit par une virtuosité sans égale de son décorateur Peter Sykora, ne venait nous saisir et véritablement nous happer, par son rythme de fantasmes et hallucinations de songe éveillé, plusieurs fois troublé par le climat antagoniste du quotidien, alternance ou simultanéité où surgissent à la fois de fascinantes pages scénographiques et d'étranges problèmes d'analyse qui, bien au delà de la critique immédiate, se posent à toute théorie de scénographie lyrique et wagnérienne.

L'intention scéno-dramaturgique ne s'en exprime pas sans difficulté ; ce n'est pas seulement ainsi, présente audessus de la scène mais presque étrangère, que Senta nous rend visibles, par convention théâtrale tacite, les situations oniriques et hallucinantes et sa vision intérieure dont la représentation orientée vers nous n'attire même pas alors son regard apparent. Parfois descendue de cette veille d'inconscience, elle vit sur terre, aussi bien les scènes de réalité du deuxième acte que les présences du fantôme qu'elle se crée : scénographie à double-foyer... Règne ainsi une dissociante pluralité d'états, situations et démarches de rêve et de vie, visibles de points de vue opposés mais analogiques, dont la lecture spectatrice, nette mais diverse, appelle notre accord et consentement permanent aux transferts imaginaires. Trois plans scénographiques déjà complexes et d'une présence simultanée en principe incompatible, sollicitent cependant que nous les superposions en certains moments de l'oeuvre au moins, et pourtant d'un lieu unique, notre place particulière, hors-scène, à chacun de nous.

Pour vivre indispensablement l'action dans sa fluctualité et sa vérité représentatives, l'analyse doit appréhender l'ambiguité constante d'un jeu qui nous donne Senta et cette extériorisation de son rêve, et accepter d'abord que l'intériorité visionnaire de l' héroine , ou de son image vivante au-dessus de notre scène, soit l'unique objet du point de vue représenté, et son regard intérieur, le foyer-témoin. Notre regard s'imagine alors, à la place du sien, lancé vers la scénographie du rêve reçu par nous tel que Senta, presque passive et immobile, rêvant et murmurant sa vision, le voit en elle ou le regarde du dehors.

Nous sommes ,cependant aussi appelés au monde réel auquel elle vient se mêler, monde que reconnaitrait comme nous quiconque passerait alors en ce port de Norvège.

Enfin, la scène montre et de la même manière, Senta vivant et conduisant cette fois devant nous son rêve, y chantant et jouant un rôle scéniquement vrai mais parfaitement illusoire, participant, à nos yeux de spectateurs, à son propre songe, que, par contre, aucun témoin, autre que nous -et précisément, inattendu, il en viendra un- ne pourrait voir ou ne verrait ainsi.

C'est à saisir d'un tel geste simultané toutes ses possibilités oniriques ou réelles offertes que l'oeuvre nous appelle ; et non pas à réduire la vision de H. Kupfer à la simple chronique d'une héroine, qu'étouffe un monde bourgeois, mais à vivre avec elle sa démarche pathologique, si on la veut absolument telle, comme un psychodrame ouvert à la pluralité de retentissements que lui apportent les nécessités mêmes de cet onirisme scénique : porté par la mise en scène nouvelle telle qu'elle fut souhaitée, mais encore hanté par l'intrigue traditionnelle sous-jacente, livré au pouvoir de dépassement de cette novation mais soumis enfin à la densité des archétypes plus profonds que l'oeuvre vient battre en nous ou qui nous portent vers elle.

L'attitude préalable à ce geste serait d'évoquer même ce que cette prise de liberté onirique autorise ou rend imminent ailleurs : ce parti-pris d'un rêve tente naturellement les plus grandes évasions scénographiques, on le pressent déjà ici, et les pires et extravagantes aberrations de la pensée wagnérienne. En une version récente (San-Francisco, 1975), le drame, réel jusqu'au sommeil du pilote à son poste de veille, se poursuivait comme son rêve, situation proche de celle de Senta ici. La scénographie de J.-P. Ponnelle, dont le principe est suivi par H. Kupfer, faisait d'Erik un double et la projection onirique du pilote, dont la silhouette endormie demeurait également en scène tout le temps du drame rêvé (3).

Rien n'interdisait que, contraire à l'idée de H. Kupfer, le drame devienne rêve du Hollandais. La remarque n'est pas vaine ou digressive, mais plutôt une mise en question des propos scéniques éventuels. Dans l'univers wagnérien, l'obsession séculaire du Hollandais à revenir à terre tous les sept ans dans un espoir de rédemption, est plus immédiatement proclamée dès l'effraction violente de l'Ouverture et au moins aussi puissante que le désir de Senta à se dévouer. L'irruption du vaisseau contre celui de Daland, le long monologue de plainte apparemment vaine dont le maudit se présente à lui-même, pour lui seul, éveillant à peine à la fin ses ombres de marins, quand Senta chante pour ses compagnes qui l'exigent une ballade qu'apparemment elles ignorent, donnent au Hollandais une matérialité tangible, une réalité charnelle, que ne possède pas Senta surtout dans la scénographie actuelle, et donc à son rêve d'éternité délivrée la force d'une décision et d'un appel antérieurs qui devraient prévaloir. La persuasion glacée qui s'énonce n'émane pas d'abord de son fantôme de songe ou du portrait.

C'est vraiment lui et non Senta qui, immémorialement, ressent la Mort comme le lieu au delà et mythique d'une identification à lui-même, détruite par son blasphème ancien, dont la voix de Senta n'est que le contre-écho et la réponse depuis toujours attendue. En faisant mourir de son illusion même Senta, seul être réel du couple, Harry Kupfer renverse les priorités, privilégie le rêve aux racines originellement les moins profondes, et décide que l'autre ne s'imaginerait que par la violence que lui donne Senta, ce que contredirait peut-être l'interprétation même qu'il lui demande : elle chante la ballade et se conduit non comme destructrice de son monde réel, mais comme une visionnaire, sûre d'elle, d'une transgression à laquelle elle n'obéit que persuadée de son rôle rédempteur. Cette contradiction est si vraie même qu'au geste final de Senta choisissant la Mort, la critique n'a ressenti qu'une fuite devant une société incompréhensive au lieu d'un immense élan désespéré vers son fantôme qui vient de l'appeler. Ce renversement des priorités dramaturgiques déséquilibre la tension attirant l'un à l'autre les deux rêves originels, refuse le Désir d'Eternité qui anime le Hollandais et par lui Senta, victime solitaire d'une Mort qui en ferme d'une manière regrettable l'Impasse.

Un équilibre indispensable appellerait une dernière scénographie de l'onirisme absolu qui tente les réalisations d'aujourd'hui : la donnée réelle de ce qui fut toujours reconnu, mais dans une métaphore, et par Wagner lui-même : la rencontre de deux rêves. Même dans l'obsession pathologique, une scénographie à double effet pourrait conduire Senta et le Hollandais, l'un et l'autre en eux-mêmes réels mais l'un pour l'autre imaginaires, à leur rencontre dans l'univers double de la vie quotidienne et des rêves, nocturnes ou éveillés. Dans la conception même de H. Kupfer, trois scènes-clefs appelaient ce double climat, ce double-lieu : depuis l'apparition du vaisseau fantôme, presque tout le premier acte ; le face à face de Senta et du Hollandais, au deuxième ; le double appel final et désespéré. Senta et le Hollandais frôlent ce climat d'irréductible impossibilité, d'incommunicabilité onirique et quotidienne. Faut-il regretter qu'ils n'y entrent jamais et que Senta ne rejoigne le Hollandais ni en réalité comme dans la vérité wagnérienne du drame, ni en rêve : elle meurt de la seule hallucination démente d'accéder par la fenêtre ouverte à ce monde d'un fantôme qu'elle s'est créé et d'être la rédemption imaginaire d'un maudit qui n'existait qu'en elle, par elle. C'est dans les liens de ces scènes et de la dramaturgie entière sur laquelle elles règnent, et comparées aux promesses évitées par H. Kupfer d'un onirisme absolu idéal que nous voudrions les étudier.

L'apparition initiale du navire fantôme est le déploiement fantastique le plus fascinant de signes que nous n'avonspas ànoustromper sur son irréel : coque d'ébène portée et assaillie par une matière bleue-sombre de Nuit, barque insolite d'être presque vivante dans la mort sous l'immense geste d'enfermement qu'elle offre de deux mains jointes et creuses ; reflets sur elle du gréement illuminé de feux Saint-Elme sans nombre et du rouge intense des voiles... Dénonçant cet au-dehors des apparences, dans le renforcement même qu'il leur donne, l'expressionnisme le plus cruel fait perdre l'équilibre à notre transgression onirique, brisé dans un monde du quotidien le plus réellement dévasté, quand s'ouvrent ces mains : esclave noir plus que Hollandais, enchaîné en fond de cale aux racines mêmes du mât, prisonnier d'un vrai châtiment de quelque négrier, bien davantage que maudit légendaire assumant à son poste de vigie les forces du destin ; en leur prolongement vers ce bas-fond, les voiles aux allures presque charnelles, pantelantes de sang ; passerelle où coule quelque chose auquel seul donnerait un nom le délire d'E. Poe... Cette alliance par l'objet de deux mondes opposant leurs apparences d'au-delà mythique et de réalisme quotidien historiquement même repérable, et cependant créés en une seule vision, qui aurait pu être commune à Senta et au Hollandais, en appelait le double rêve et le double cauchemar, comme si, alternativement, l'un et l'autre réels eussent ici transgressé ensemble leur vie en faisant se heurter ou se confondre leur quotidien de réprouvés ou la cristallisation de leur rêve, dans la grandeur sombrement séductrice de l'irruption du navire et, au moment où s'en révèle l'appartenance fantôme, dans leur face à face à la fois halluciné et réaliste. La conséquence première eût été que nous vimes Senta vivre elle-même sur scène, frange vivante et médiatrice entre deux mondes, le monde du Hollandais, médiateur lui-même, et celui de Daland. Elle demeure étrangère, en marge, et la scène n'est que pour nous, dont Elle voit, dans l'ignorance totale de ce double lieu pourtant imminent, son père marchander son rêve.

Cette limite première de la dualité onirique à laquelle semble se contraindre H. Kupfer marquera toutes les scènes, au point que si nous ressentons une tentation constante des autres univers scéniques possibles à hanter l'oeuvre, une critique trop immédiate n'a su retenir de l'affrontement de Senta et de l'inaccessible que le Hollandais est pour elle, qui

ne le saisit jamais et jamais n'en est étreinte, qu'un état maladif, un mal de l'identification à elle-même ; le Hollandais ne serait plus que la part obscure et hallucinative d'un sentiment de culpabilité de Senta victime de ne pas résoudre ce complexe. Cette pauvre et approximative analyse freudienne ignore l'étendue du monde des Doubles, leur vie profonde, leur densité sur le Seuil de la Mort (4). Comme toujours envers Wagner, la psychanalyse jungienne serait plus efficacement lumineuse. La vraie dualité est ici celle, affective et imaginaire, de l'**anima**, disponibilité au Monde et rêverie féminine, réceptive dont le rôle musical de Senta témoigne, et de l'**animus**, projet agressif et masculin du Monde s'exerçant contre elle, et s'accordant avec évidence, non pas d'ailleurs au Hollandais lui-même dont le rôle wagnérien profond, auquel renonce sans doute H. Kupfer, participe aussi de cette disponibilité **passive**, au sens premier du mot, mais au monde d'agression qu'il apporte malgré lui et doit ainsi assumer en son apparence, monde qui le fait vivre et le masque même aux yeux de tous sauf de Senta ; une dualité d'acceptation et de refus, d'accueil au Monde et de tension de ce monde contre l'humain. On n'oubliera pas qu'à sa mort Wagner esquissait précisément un essai sur le féminin dans l'homme. Ce dualisme, toujours probable en chaque être, n'est pas originellement pathologique, même si la scénographie le pousse au paroxysme. A travers la personnalité aigue de Senta, ce dédoublement représente une humanitérnormale, dont nous sommes tous ainsi partagés sans toujours le ressentir. Le Hollandais n'est pas ici, comme on l'a écrit, une projection de Senta, un simple fantasme freudien de Faute, dont elle se rédimerait dans sa propre mort ; en ce cas, le double aurait été un sosie féminin exact, et non pas l'objet d'un désir.

Au delà de cette limitation et vision trop immédiate, un jeu simultané, une polyphonie imminente d'intrigues et d'univers scéniques se conçoit, que la force matérielle de la réalisation, cohérente à la musique, précipite sur scène, contrairement à ce qu'aurait donné une systématisation théâtrale (comme celle de P. Chéreau dans la **Tétralogie**). Cette cohérence éveille en nous une attente traditionnelle de la mise en scène et de la signification qui, rencontrant l'expressionnisme scénique d'une exacte violence de Cri et le dynamisme originel de la partition retentissant sur le jeu vivant du décor, sursature un espace insolite, prêt à multiplier ses ambivalences en plusieurs autres scènes majeures.

Nous ne sommes d'ailleurs pas certain -et ce doute est au crédit de la scénographie- que son auteur ait eu conscience de la force matérielle dont toute novation scénique docile aux principes de la dramaturgie qu'elle accepte de servir au lieu de l'utiliser pour la contredire ou la contraindre, en reçoit cependant la richesse des sources, demeure hantée par les fascinations traditionnelles des spectateurs et s'intensifie d'une véritable perspective imaginaire et d'une alliance de nombreuses significations jusqu'à désorienter même l'idée fondamentale nouvelle.

S'enchainant sans nulle rupture à cet insaisissable univers de Doubles, le deuxième acte ne se «réalise» que peu à peu ; entendons ainsi que nous entrons lentement dans le jeu reconnu du quotidien, à l'intérieur d'une demeure réelle que nous avons aperçue -hors-drame- à l'entrée déjà hantée cependant de l'Ouverture. Devant cette salle creuse, écrasée de la propre hauteur qu'on lui devine dans l'ombre au-dessus de son espace habitable éclairé, l'impression nous est même donnée qu'elle n'est pas la vraie demeure de Senta mais une sorte d'ouvroir où fileuses et figurantes de tous âges trahiraient elles-mêmes quelque déséquilibre. Un climat imminent d'asile règne dans la minutie de tableau réel, presque de gravure ancienne, d'une vie familière trop rassurante et confinée pour ne pas communiquer malaise et tension étouffante... Est-ce de ce climat, de la direction scénique, ou de la tonalité primitive, ici adoptée, de La mineur ? la Ballade demeure dans les limbes du sentiment et du lyrisme, appel presque feutré d'expression mélancolique. L'irruption et le cri affolés d'Erik en apparaissent hors de propos, dont l'agressivité inhabituelle que lui communique H. Kupfer va se trouver aggravée: De cette entrée violente, en effet, l'insolite se développe à nouveau.

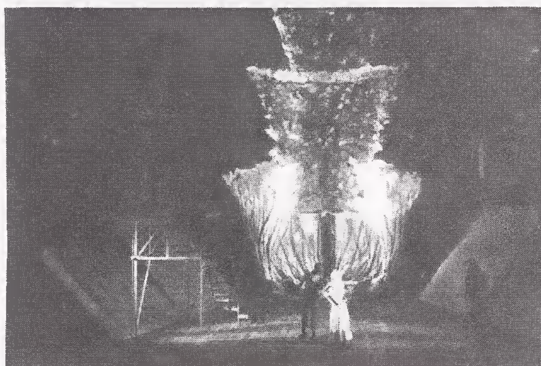
Senta affronte Erik : la pièce fermée, désertée et vidée de son mobilier par les fileuses elles-mêmes devant l'arrivée annoncée de Daland et de l'Inconnu, devient ici espace hanté. Insensiblement, il fait plus sombre ; au plancher tombe une seule clarté venue de la fenêtre haute, accentuant son apparence et son rôle de vrai Seuil. Le réel traditionnel, privé de signes, s'efface, cède au vrai cauchemar qui se crée pour Senta du heurt de la présence d'Erik et de la densité de l'imminence fantastique, à laquelle le premier acte nous a **conditionnés**, au sens même que l'on dit d'un **réflexe**. Si Erik quitte la pièce, c'est de s'effrayer qu'il n'y existe plus pour Senta, sinon comme élément d'hallucination toute proche. Eprouvant le même sentiment que lui, c'est presque nous, oserions-nous dire, qui, de notre attente de l'autre monde, le chassons. Cependant réel pour nous, comme dans les scénographies où nul fantastique ne se diffusait encore, et d'autant plus qu'une cruelle intransigeance marque ici le rôle, sa présence crée une alliance-hiatus qui nous étreint d'une grande efficacité. La reprise de la Ballade par Senta seule, murmure de démence tranquille et obstinée, ramènerait par contraste et paradoxe, cohérence et correspondance presque apaisantes pour nous entre ce qu'elle ressent en elle et l'espace désormais prêt à accueillir ses fantasmes, devenus les nôtres, climat admirablement préalable à ce qui va suivre. Remarquons auparavant que Harry Kupfer joue ainsi d'un rythme de palpitations de part et d'autre des ambivalences ou ambiguités qu'il crée.

Le cri de rupture de Senta quand s'ouvre une porte sur des ombres frappées d'étranges lumières, n'est pas de voir avec son père l'inconnu dont elle a rêvé, mais, blessée en sa rêverie, de ne pas reconnaitre celui qu'elle porte en elle. Comment le reconnaitrait-elle ? Il nous trouble nous-mêmes qui pensions l'avoir bien vu : cette Ombre portée par le contre-jour de basse clarté jaune qui, de l'Au-dehors, entre dans la pièce, est méconnaissable en immense manteau de voyage, visage sous un large chapeau, qui ne serait

pas sans rappeler celui, traditionnel, de Wotan en Voyageur. Entre l'homme immobile et Senta, Daland chante sa rassurante proposition, sans saisir le désarroi de sa fille et ses regards partagés entre le portrait et l'inconnu... Comment pourtant ne reconnait-elle pas celui qu'elle attend ? Son refus d'Erik et la reprise de la ballade pour elle en témoignaient : à la voix de son fiancé identifiant l'inconnu au sombre fantôme de son propre rêve, elle l'a accueilli en elle avant même de le voir.

Sur la révélation du mystère l'intrigue elle-même vacille et la scène se surréalise dans une de ces superpositions dramaturgiques inexplicables : dans la nuit revenue sur le départ de Daland, une voie, étrangère à l'Ombre retirée aux confins de la scène, vient du fond de l'espace où le Hollandais était apparu contre le vaisseau de Daland ; elle est celle du Hollandais qui n'aurait pas quitté sa place depuis et apparait tel que nous le connaissions dans le rêve vécu de Senta. La voix a créé une autre lumière, rompu l'incertitude le compagnon de Daland était un Autre, espéré comme riche parti pour Senta, sinon même comme transfert charnel de sa hantise ou exorciste de son mal, comme en certains contes, le soldat Joseph de **l'Histoire du Soldat** par exemple...

Vision saisissante, naissance lumineuse, éblouissante, surréelle, à la limite même des certitudes du goût. A nouveau ouvert, le navire est transfiguré, nimbe baroque d'une blancheur nuptiale, qui ne serait déjà plus de ce monde, le Hollandais immobile contre le mât. Contre-événement réel, l'homme obscur dans la marge nocturne de la scène, donne au rêve de Senta le poids de cauchemar du réel refusé, versant d'ombre de l'âme, qu'elle ignore. Evident pour nous, au contraire, inquiétant, traversant vers elle, le seuil invisible des deux mondes, il fera plusieurs fois un pas lui-même inquiet, un geste de secours ou d'incompréhension, de vaine question muette et sans réponse pour lui.



L'obédience wagnérienne est oubliée, mais ce coup de théâtre a, entre autres retentissements, celui d'effacer en son univers double, en ce double-lieu, ici tout proche, une faiblesse peut-être inévitable il est vrai, que certains trouvent au livret (5) :

Dans l'oeuvre wagnérienne stricte, le Hollandais apparaissant à Senta nous est déjà connu jusqu'à en avoir perdu son mystère dans la narration dont nous avons directement éprouvé son errance maudite, que la Ballade a ré-affirmée. Au contraire, Senta n'a que pressenti : aussi intense que soit le lyrisme de son aveu, singulièrement nuancé d'ailleurs dans le propos actuel, son chant exalte mais ne matérialise ni extériorise toute la densité intérieure dont elle le ressent, et telle qu'elle justifierait la cristallisation en fantôme qu'en réalise H. Kupfer. Dans le drame règne ainsi une distance entre notre expérience extérieure et l'intuition intérieure de Senta, notre connaissance non fantasmatique du Hollandais et la richesse hallucinative qu'elle en possède ; sa réalité nous a presque été imposée, il demeure en elle un fantastique insaisissable. Quand l'intervention de Daland les présentant l'un à l'autre -vrai piège et masque de la Mort dans la feinte complaisance italianisante qu'on a cru dénoncer- et le plus grand silence qu'il y oppose lui-même lui redonnent une sombre et envoûtante séduction, tout jeu scénique aggravant, comme ce temps d'incertitude et d'énigme, ce silence et cet inconnaissable, nous communique déjà un dramatique retour des tensions entre les deux êtres. Au moment où le Hollandais reprend, autant pour Senta que pour nous, le visage mythique initial, auréolé d'au-delà, humain, charnel et à la fois transcendant, de l'émouvant duo lyrique qui suit, progressive et commune aspiration qui nous sollicite aussi, à renaitre de l'errance, le mystère s'est ainsi recréé, au moins le temps de notre déroute et de l'illusion sur l'être d'ombre, dont l'impact énigmatique retentit enfin également sur son Double, et s'est prolongé même au delà de ce qu'en a éprouvé Senta ; même refusée l'espérance, la vision de H. Kupfer a reformé les liens de notre affinité équilibrée entre Senta et le Hollandais et presque instauré le double onirisme absolu réciproque de l'un et de l'autre.

Mieux, sans que nous le comprenions vraiment, Senta seule savait déjà que son rêve n'était pas devant elle et recélait ce mystère que n'éclaire plus tard que la vision scénique du refuge onirique qu'elle oppose à cette irruption en faisant naitre de la nuit le fantôme qu'elle avait déjà suscité dans la tempête. Le point de vue qui nous oblige alors rassemble deux plans cependant non juxtaposables sur la scène qui, sans notre abandon à l'imaginaire, serait inexplicable : Senta, toute à sa vision intérieure ou hallucinative qu'elle devrait, non pas nous, être seule à voir, ignore désormais l'inconnu qui, même retiré dans l'obscur de la scène, est présent, témoin hypnotisé de Senta, mais non pas de sa vision invisible pour lui. Nous-mêmes sommes les témoins, privilégiés mais dirions-nous abusifs et incompréhensibles, de ces deux mondes pourtant irréductibles, séparés, inconciliables. Il aurait même fallu, puisqu'on en veut cette expli-

cation, que Senta, dédoublée, fût, de son poste de Veille là-haut, témoin de son action onirique près du Hollandais, de son refus de l'inconnu. Puisqu'elle n'y est pas et que l'univers double résiste à l'événement, les témoins que nous sommes n'ont que deux justifications à donner : en l'absence de Senta-témoin, le point de vue scénique a subitement changé et **nous sommes vraiment Senta** et l'image que nous en avons sur scène est notre vision du monde, selon le geste créateur de H. Kupfer en elle, en nous. A quiconque est alors sensible aux valeurs de symbole, Senta apparait ainsi comme notre rédemptrice et notre capacité d'hallucination et de dédoublement, ce qui rejoint à la fois la donnée wagnérienne et le climat jungien précédemment évoqué. Ou bien l'intrigue se poursuit selon notre seule présence de témoin et Senta descendue seule sur terre, agissant et menant son jeu, est réelle mais aussi irréfutablement face à un fantastique non pas illusoire, mais vrai, scéniquement cristallisé, création **matérielle** du rêve.

Cette scène semble ainsi anéantir elle-même, non seulement les étroites compréhensions réductrices du drame à une chronique pathologique, mais même le dessein conscient de H. Kupfer. Le Hollandais du rêve quitte son poste et vient en scène, dans l'ancien espace de Senta, qui s'accorde et se voue à lui, prend sa place, immolée contre le mât, rédemptrice profane, où elle se laisse approcher, mais non rejoindre charnellement... Instant d'émotion et d'incertitude indicibles ; l'union imminente est telle et si apparamment hasardeuse son irréalisation, et tels sont même auparavant, perçus par nous, ignorés du couple, les signes des obstacles à surmonter cet irréel, que l'impression nous est enfin donnée d'une densité du Désir qui recréerait un réel autre, un surréel tangible, celui de l'Eternité surréaliste, de l'Ici et Maintenant, qui a formé le climat de la rencontre d'André Breton et de **Nadja**, dont nous aurions aimé que Harry Kupfer tirât les conséquences extrêmes dans l'issue de l'oeuvre.

(à suivre)

NOTES

1. Harry Kupfer, directeur et premier-régisseur de l'Opera d'Etat de Dresde depuis 1972, est donc le lointain successeur de C.-M. von Weber, qui prit la direction de l'Opéra en 1817. Bien que créé à Berlin en 1821, le **Freischutz** a été composé à Dresde ; H. Kupfer n'a pas pu ignorer ce détail de scène. Au-delà des influences musicales reçues de cette oeuvre et de Weber par Wagner (aussi bien que par Berlioz) et au-delà des apparences, il serait facile de montrer que le **Hollandais et le Freischutz** se répondent à travers les structures imaginaires qu'elles suivent.
2. Voir **Imaginaire et Utopie, I.-Wagner**, Paris, José Corti, 1976, p. 183, et, sur cette Ouverture, p. 229-248.
3. Lire, à ce propos, dans **Lyrica**, Paris, Novembre 1975, la chronique de Robert Commanday, p. 36-37. On pourrait encore imaginer que le rêve du pilote se projette dans le personnage du Hollandais. Une version récente de Kassel donne enfin une autre vision onirique (sur laquelle les précisions nous font actuellement défaut).
4. On peut consulter ici nos **Principes d'une Esthétique de la Mort**, Paris, José Corti, 1967, le chapitre **Le Double**, p. 285-324.
5. Par exemple, et avec justesse, Marcel Beaufils, dans **Wagner et le wagnérisme**, Paris, Aubier-Montaigne, 1946, p. 49.



nOtre discOthèque

Hervé MUSSON - Jean MAILLARD

• **REPERTOIRE POUR LES JEUNES CLARINETTISTES — Vol. 1 : HM 342 — Vol. 2 : HM 343.**

HARMONIA MUNDI, dans la présentation habituelle à cette collection destinée aux apprentis musiciens, propose ici, en deux disques séparés, un récital de 16 œuvres du XVIIIè siècle à nos jours, qui pourrait constituer une ébauche de premier répertoire. Il ne s'agit naturellement pas d'une méthode mais bien plus d'une proposition, d'un choix de pièces à l'opposé des prouesses techniques, uniquement retenues pour leurs qualités musicales.

De fait, la fraîcheur de ces pages constitue le premier avantage de ces deux disques, et tout l'univers sensible qui nait de l'audition ne manque pas d'attirer ; le charme opére !

Au programme : Volume 1 : SAINT-SAENS, STAMITZ, C. PASCAL, G. DELERUE, CH. DUVERNOY, WEBER, WAGNER. **Volume 2 :** J.X. LEFEVRE (7è sonate pour clarinette et piano), MOZART (Adagio du concerto en La M), BRAHMS (3è Mouvement Allegretto de la sonate op. 120), WEBER (concertino op. 28), TONY AUBIN (Divertissement dell' Incertezza pour clarinette et piano).

Les partitions, comme d'habitude, sont jointes à la pochette, et c'est au clarinettiste Guy DANGAIN, accompagné au piano par Fabienne BOURY-FOURNIER, que l'on doit cette heureuse réalisation.

• **PAUL DUKAS : SONATE en Mi *b* - LA PLAINTE AU LOIN DU FAUNE. PRÉLUDE ELEGIAQUE. EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 16288.**

Avec 3 des 4 seules œuvres pour piano que nous a laissé **Paul DUKAS**, ce disque frise l'intégrale, et cette intégrale manquée qu'interprète ici François DUCHABLE montre un Paul DUKAS qu'on n'a pas souvent l'habitude d'entendre. Certes dans sa grande sonate en Mi *b*, l'auteur ne cherche guère à séduire — ceci explique sans doute cela. La musique se veut austère, sans concession aucune, extérieure à tout ce qui peut lui être étranger, poétiquement parlant. C'est presque de l'abstraction à l'état pur, et l'interprétation qu'en donne **François DUCHABLE**, soutenue par une technique sans faille, la restitue avec une réelle grandeur.

Plus facilement abordable, les deux courtes pièces qui l'encadrent, écrites à la demande de la REVUE MUSICALE : LA PLAINTE AU LOIN DU FAUNE en 1920 pour la mort de Claude DEBUSSY et le PRELUDE ELEGIAQUE de 1909 à l'occasion du centenaire de la mort de HAYDN traduisent un univers poétique chaleureux. On s'y laisse vite prendre.

• **OLIVIER MESSIAEN : QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS. ARION... CHEFS D'ŒUVRE DE NOTRE TEMPS - ARN 38453.**

Avec **Régis PASQUIER** au violon, **Alain MEUNIER** au violoncelle, **Jacques DI DONATO** à la clarinette et **Claude LAVOIX** au piano, voici une interprétation assez fabuleuse de ce quatuor. Pas une note, pas une nuance qui soit donnée à vide, et plutôt que de parler d'interprétation, autant dire que la musique se dresse naturellement avec une vérité expressive, une sobriété aussi tout à fait exceptionnelle. On se prend à penser à l'audition qu'il s'agit de l'œuvre la plus totale aux deux niveaux, musical et poétique, de ces 50 dernières années. Ecrit pendant sa captivité pour les instruments dont **MESSIAEN** disposait alors, et donné pour la première fois en 1941, ce quatuor, pour la fin du temps exerce sur la sensibilité un pouvoir quasi hypnotique. Poésie tranchante, aux allures de vitrail, qui découvre un monde sonore toujours nouveau, dans ce que la nouveauté peut avoir de nécessaire à la pensée musicale, sans jamais en être la finalité ; l'impression musicale subsiste bien après la fin de l'œuvre ; et tout condamné que je suis à ne pouvoir que l'admirer, il me faut dire et souligner **la plénitude de cette exécution**, où les quatre, animés de la même sensibilité font renaître la musique avec une telle intensité, autant dans les timbres et leurs rapports que dans la conduite générale des huit mouvements.

• **SHOSTAKOVICH : QUATUORS A CORDES N° 5 et 6. L'OISEAU LYRE, DSLO 29.**

Respectivement écrits en 1952 et 1956, ces 5è et 6è quatuors opposent deux mondes radicalement différents, et toute **la véhémance du cinquième**, bouillonnant et sombre, aux sonorités violentes, fait place dans le **sixième à une atmosphère infiniment plus joyeuse.** Ce sont deux monuments de musique, deux blocs taillés dans la masse, deux grandes fresques sonores impétueuses, faites d'ombre et de lumière, que le **FITZWILLIAM STRING QUARTET**, soutenu par une technique hors pair, joue ici avec une ferveur, avec une intensité exceptionnelle. Mais ce qui semble le plus remarquable, c'est l'étroite entente qui unit les quatre instrumentistes, comme si la musique n'était tou-

jours le fait que d'une seule sensibilité, généreuse et ardente. En bref, ce FITZWILLIAM STRING QUARTET qui poursuit là l'enregistrement des quatuors de SHOSTAKOVICH ajoute encore à son prestige ces deux grandioses interprétations.

- **CHARLES GOUNOD : REQUIEM POUR SOLI, CHŒURS ET ORCHESTRE. ARION ARN 38443.**

Cette dernière œuvre de GOUNOD, qu'**ARION** propose intégralement en première mondiale, fut donnée pour la première fois en 1894, quelques 6 mois après la mort du compositeur. Les CHŒURS et ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE LA MADELEINE placés sous la direction de leur chef J. HAVARD DE LA MONTAGNE, dont les activités comme Maître de chapelle dans cette église ont abouti à la renaissance de ces chœurs de la Madeleine, tels qu'ils étaient au temps de G. FAURE, en donnent ici une **interprétation intelligente et fine.** Quant à l'œuvre elle-même, si elle ne renie guère son temps, elle possède au moins des accents de sincérité qui, eux, ne se datent pas. La foi religieuse qui l'anime lui confère une sorte de solennité contenue, pleine d'émotion et d'humilité, et par delà ses aspects mondains, voire délicatement aimables, l'œuvre vaut pour ce qu'elle apporte de sincérité au sein d'un univers bourgeois lamentablement fade et si creux d'ordinaire.

- **L'ART DU VIOLONCELLE - ARION ARN 36481.**

Avec la 3è sonate du second livre pour violoncelle et clavecin de **Jean BARRIERE** (un des premiers violoncellistes français, au XVIIIè), un ricercata de **DEGLI ANTONI** (XVIIè), et surtout la très intéressante sonate en Ut mineur pour violoncelle et contrebasse de **BOCCHERINI** (XVIIIè), tous trois inédits, auxquels succèdent les 7 variations de **BEETHOVEN** sur le duo «BEI MÄNNERN WELCHE LUEBES FÜHLEN» de la FLUTE ENCHANTEE, et les 5 magnifiques pièces dans le ton populaire opus 102 de **SCHUMANN**, ce disque propose un large aperçu des possibilités expressives et techniques de ce fort bel instrument dont on aimerait bien qu'il suscite **plus de vocations chez les jeunes.**

Brigitte HAUDEBOURG (clavecin), Jacques ROUVIER (piano), Henri WOJTKOWIAK (contrebasse), accompagnent ici le violoncelliste Philippe MULLER.

- **GEORGES BIZET : LES PECHEURS DE PERLES. PHILIPS 6747 404.**

Réalisé en 1954 avec les CHŒURS ELISABETH BRASSEUR et l'ORCHESTRE DES CONCERTS LAMOUREUX placés sous la direction de **Jean FOURNET**, cet enregistrement que PHILIPS réédite aujourd'hui dans sa collection économique **TWIN SET** brille malgré son grand âge d'un éclat tout particulier. La gravure, mono certes, mais d'une qualité qu'on ne rencontre pas toujours aujourd'hui, supporte une interprétation fabuleuse de cette œuvre, honteusement oubliée au profit d'autres infiniment douteuses. Cela est frais, lumineux, traversé d'un humour qui justifie à l'envie style et cadre de l'opéra à la française. C'est tout l'art du mot, du son juste, avec un amour sans limites pour la musique. La façon de raconter avec le sourire des choses peut-être dramatiques, atteint à un degré de finesse fabuleux, et que de sensibilité partout ! Pierrette ALARIE (Soprano), Léopold SIMONEAU (ténor), René BIANCO (Baryton), et Xavier DEPRAZ (Basse), tiennent respectivement les rôles de Leïla, Nadir, Zurga, et Nourabad, 4 illustres héros d'un livret parfaitement lamentable, quant à lui. A l'audition, je pense aux plaintes de Bernard LEFORT sur l'absence des grandes voix en France aujourd'hui ; il y a 20 ans au moins, nous en avions, cet enregistrement en témoigne et ce qui leur manque en puissance, elles le gagnent en finesse, en pureté.

Une merveille, et puisse ce disque rendre au premier opéra de **BIZET** la place qui lui revient.

- **HAYDN : STABAT MATER LIBERA ARS - STUDIO FRANCE 70 001/02.**

Ce **STABAT MATER,** écrit en 1767 fait partie des grandes œuvres de la période romantique de **HAYDN,** cette période comprise entre 1767 et 1774 au cours de laquelle HAYDN atteint la maturité. Mais bien plus que le caractère pré-romantique, c'est la concision de l'œuvre, sa noblesse, qui l'impose. La musique trouve une expression dramatique soutenue et intense, que l'ENSEMBLE VOCAL Jean BRIDIER, autrefois Philippe CAILLARD, LES SOLISTES DE PARIS, Claudia EDER (Mezzo), Axel REICHARDT (Ténor) et Jurg KRATTINGER (Basse), placés sous la direction de Henri-Claude FANTAPIE restituent, malgré certaines lourdeurs dans les voix, avec une belle musicalité. Les travaux du musicologue H.C. ROBBINS LANDON et de H.C. FANTAPIE ont présidé à la réussite de l'entreprise et à son exactitude. **Le LIBERA,** écrit vers 1790, où alternent des pièces grégoriennes, clot cet enregistrement, présenté en coffret de 2 disques, fort bien gravés.

- **EN HOMMAGE A MARIA CALLAS.**

A titre d'information et pour honorer la mémoire de ce «monstre sacré» que fut Maria CALLAS, les éditions PATHE MARCONI rééditent, en 8 disques, les 3 opéras de BELLINI enregistrés à la SCALA DE MILAN : le somnambule, la Norma, et les Puritains. Un disque d'interviews accompagne cette publication exceptionnelle. — «Interviews - portraits-souvenirs», commentaires sur son art, petite histoire —, de KARAJAN, BARBIERI, JON VICKERS, G. PRETRE et bien d'autres.

Ce coffret EMI (163 - 52780/7) bénéficiera d'un tirage à part de 100 exemplaires numérotées.

- **PELLEAS ET MELISANDE : Claude DEBUSSY - EURODISC 919034.**

3 disques en coffret.

Faut-il commenter ? Le titre à lui seul ne suffit-il pas ? Non seulement **PELLEAS** constitue un des plus grands chapitres de toute la musique, de ceux qu'on ne referme pas, mais encore, le peu d'empressement qu'on apporte à le représenter plus souvent sur nos scènes lyriques lui donne l'auréole des choses rares. D'ailleurs, ce peu d'empressement ne vaut-il pas mieux quand on voit ce qui se passe sur les dites scènes, où il n'est question que de banalités conventionnelles et fadasses, ou de scandales minables applaudis ou contestés l'un par rapport à l'autre. Dans les théâtres lyriques aujourd'hui, on ne fait rien, ou pour se distinguer, on établit des «niveaux de lecture», on fait des «trouvailles». La musique, la poésie (n'importe laquelle) qu'est ce que c'est ? On s'en moque... Vive le quotidien. Un côté positif à la chose pourtant : on a réussi pour une certaine part, à rentabiliser l'opéra en transformant les représentations — celles dont on parle, c'est-à-dire celles dont la musique est bien côtée — en shows publicitaires de haute volée. Tout le monde y trouve son compte : le chef, le metteur en scène, les critiques. On s'y fabrique des monstres sacrés en toc de toute beauté. Bravo !

Pour revenir à **PELLEAS,** le disque compense ce manque et la version publiée aujourd'hui par les éditions **EURODISC** constitue bien plus qu'un évènement discographique.

Les 3 disques, magnifiquement gravés, supportent une interprétation superbe. Dès les premiers accords, on est plongé dans un autre monde, il se passe quelque chose, et ce n'est pas une interprétation que **Serge BAUDO** nous donne, mais bien plus la totalité de la musique et de son pouvoir subjectif, comme si le drame naissait de lui-même. Quant aux chanteurs, de Michèle COMMAND (Mélisande) à Monique POURADIER DUTEIL, qui chante YNIOLD avec une candeur et une chaleureuse musicalité, tout à fait remarquable, on n'a pas toujours l'occasion d'avoir un plateau si éblouissant. Outre les interprètes déjà cités, Pelleas est chanté par Claude DORMOY (ancien élève du lycée La Fontaine, professeur sorti du rang), Gabriel BACQUIER fait Golaud, Jocelyne TAILLON chante Geneviève, le rôle d'Arkel est tenu par Roger SOYER et celui du Docteur par Xavier TAMALET. L'ensemble vocal de Bourgogne et l'orchestre de Lyon sont placés sous la direction magistrale de Serge BAUDO.

o WOLFGANG AMADEUS MOZART - DUOS TRIOS ET QUATUORS VOCAUX - ARION 38490

Le **LIEDER QUARTETT** a choisi d'illustrer une des parties les plus intimes de l'oeuvre de **MOZART**, avec 17 courtes pièces, écrites entre 1782 et 1790, et dues pour la plupart aux circonstances anecdotiques de la vie quotidienne, en particulier à ses relations amicales avec la famille VON JACQUIN. On y passe de la mélancolie à la farce, avec la même atmosphère chaleureuse et amicale.

L'interprétation qu'en donne ANA MARIA MIRANDA (Soprano), CLARA WIRZ (Alto), MARCEL QUILLEVERE (ténor) et UDO REINEMANN (baryton) éclaire la musique d'une **expression malicieuse et spontanée** qui procure bien du plaisir. MARIE CLAUDE ARBARETAZ (piano), JEAN-NOEL CROCQ (1er cor de basset et 2e clarinette), ALAIN DAMIEN (2e cor de basset et 1er clarinette) et JEAN MARC VOLTA (3e cor de basset) accompagnent le LIEDER QUARTETT dans l'exécution de ces délicieux nocturnes, canons, chansons, etc...

o FROBERGER - SUITES ET TOCCATAS - HARMONIA MUNDI HM 20360

Avec quelques cent une pièces pour clavier, dans lesquelles il réalise une belle synthèse entre les différents styles italien, français, et allemand, **FROSBERGER** s'inscrit au début de la grande génération de clavecinistes, ou plus largement de musiciens ayant dominé les XVIIe et XVIIIe siècles. La réédition de cet enregistrement, très bien gravé, propose un court extrait de son oeuvre, riche et hardie, à la faveur d'un récital **GUSTAV LEONHARDT**, sur un clavecin **RUCKERS** de 1640, modernisé en 1690. GUSTAV LEONHARDT possède l'instinct du phrasé impeccable, laissant désirer chaque note, justifiant chaque progression ; il restitue la pensée musicale dans toute sa réalité sensible, avec les apparences de l'authenticité. 8 pièces sont ici proposées, les 3e, 10e et 12e TOCCATAS, les 1er, 15e, et 20e SUITES, la FANTAISIE numéro 2, et la LAMENTATION sur la mort de FERDINAND III ; 8 oeuvres, vigoureuses, ouvrant sur un univers sonore apparemment très libre, plein de fantaisies, rugueu et vibrant.

o PURCELL - KING ARTHUR - HARMONIA MUNDI HM 252/53

PURCELL a écrit la musique du **ROI ARTHUR** sur une histoire compliquée, riche en péripéties de toutes sortes, où Guillaume d'Orange, Vénus, Wotan, les Sirènes, et bien d'autres encore sont mêlés. A s'y perdre, mais qu'importe ; les machineries de théâtre obligeaient en 1691 ! Il en résulte une musique diversifiée à l'extrême, où PURCELL joue de toutes les facettes de son génie. A l'audition aujourd'hui, cet opéra à l'anglaise, séparé de la pièce proprement dite qu'il devait «enjoliver» s'apparente bien plus, malgré sa consistance à une somme de séquences musicales, instrumentales ou vocales, qu'à un tout homogène nécessitant la scène, la musique se suffisant largement à elle-même.

Le texte de **JOHN DRYDEN**, pour sa part, glorifie la vaillance martiale, l'honneur et l'amour.

Quant à l'interprétation, elle est signée **ALFRED DELLER**, avec tout ce que le prestige de ce nom évoque de raffinement. La grâce, la délicatesse de cette interprétation qui touche à la perfection, tant pour sa sensibilité que pour la finesse avec laquelle elle recrée les différents espaces sonores, pourrait s'apparenter au «là, **tout n'est qu'ordre et beauté...**» de Baudelaire, et dans ce que par là, elle ouvre sur un autre monde, elle pourrait recréer à elle seule l'auréole d'un spectacle merveilleux entièrement dédié à la musique. Le DELLER CHOIR, le KING's MUSICK, sous la direction d'ALFRED DELLER atteignent à un niveau d'une rare et chaleureuse élégance.

o CARMINA BURANA VOL 5 - PLAINTES MARIALES DU JEU DE LA PASSION - HARMONIA MUNDI HM 339

Le CLEMENCIC CONSORT poursuit l'enregistrement des CARMINA BURANA avec ces PLAINTES MARIALES DU JEU DE LA PASSION, 6 chants d'une beauté émouvante par leur simplicité, leur noblesse, où la musique, à la fois candide et austère, semble venir du silence. Certainement parmi les plus beaux que le **CLEMENCIC CONSORT** nous ait déjà donnés. Quant à l'interprétation, discrète, elle confère à la musique une sorte d'instantanéité qui la fait revivre avec une sensibilité, une expressivité très denses.

Hervé MUSSON

o AMUSONS, AMUSETTE... - 33/30 U.P.C.P. 03 g. u.
o AMUSONS, AMUSETTE... - 33/30 U.P.C.P. 12 g. u.

Offerts gratuitement aux Membres de l'Union Poitou-Charentes pour la culture populaire (**U.P.C.P.**), ces deux disques ont été en partie réalisés par certains de nos collègues, comme Madame BISCARA, avec l'aide d'élèves d'E.N.E., sous l'impulsion et la responsabilité artistique de M. Maurice PACHER. Il suffit pour cela d'adresser son adhésion et une cotisation de F. 50 au **Secrétariat de l'U.P.C.P. à Pamproux, LA MOTHE SAINT-HERAY, 79400 SAINT MAIXENT**. Réalisés en collaboration avec un groupe d'institutrices de l'Association Générale des Institutrices des Ecoles Maternelles (**A.G.I.E.M.**) dans le cadre d'un projet retenu par le Fonds d'intervention culturelle, ces deux disques sont de véritables petits trésors de comptines, formulettes, rondes, jeux, chansons populaires où fleurissent les savoureuses expressions patoisantes. Chacun de ces deux disques est accompagné d'un livret comportant textes, musique, accompagnés de quelques pertinentes réflexions sur la tradition enfantine à l'école. Un disque pour chaque renouvellement d'abonnement : ce n'est pas trop cher payé pour ces anthologies qui seront extrêmement précieuses pour tous les enseignants soucieux de sortir d'une pédagogie de perroquet pour susciter la créativité.

o ANTHOLOGIE DE CHANTS & MUSIQUES POPULAIRES DU HAUT-POITOU - 33/30 UPCOOP Geste paysanne 008 g. u.

Disque remarquable, qu'il est loisible de se procurer dans les mêmes conditions que les précédents, cette gravure peut se ranger dans la même catégorie des disques bretons DASTUM dont j'ai eu le plaisir de présenter quelques exemples à nos lecteurs. Il s'agit d'authentiques documents sonores de la Marchoise à Gençay, en Poitou, recueillis au cours d'enquêtes ethnographiques par Michel Valière, avec l'aide de Louise Biscara. Si ces disques sont particulièrement précieux pour nous, enseignants, et pour tous ceux que la tradition populaire intéresse, qu'ils résident en France ou en des Pays d'expression française, il n'en est pas moins vrai qu'ils doivent être présentés au public avec intelligence et à-propos, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un grand public, même régional, n'y prête qu'une attention relative. Parce que leur saveur, ou du moins la saveur de leur contenu nait de l'instant : ce sont des témoins d'heures de fête, de plaisirs pris en commun dont l'intérêt n'apparait pas comme immédiat s'ils sont présentés à froid. A nous de savoir les conserver à disposition des jeunes, afin qu'ils sachent s'en souvenir à l'instant propice. Les textes littéraires et musicaux joints seront appréciés. Je note au passage que les airs de violoneux doivent être lus un ton au-dessus de la transcription, ce qui est l'évidence même pour les violonistes, alors que l'air d'accordéon numéro 9 me parait indubitablement en **si bémol**, et non en **la**, en dépit de son diapason bas.

o PALESTRINA, Messe Hodie Christus natus est, Motets - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-03272 st

Enregistrée par la plus célèbre de ces belles chorales religieuses d'Outre-Manche, **King's College Choir** de Cambridge sous la direction de Philip Ledger, voici de magnifiques contrepoints fleuris de Giovanni Pierluigi PALESTRINA (1524 - 1594) en forme de motets qui ont pour titre **Hodie Christus natus est** (quelle jubilation polyphonique !), **Canite tuba, Ave Maria, Tui sunt coeli, Jubilate Deo** et le mystique **O magnum mysterium. La Missa Hodie Christus natus est est une messe-parodie de publication posthume, tout en**tière fondée sur le motet précédemment cité, daté de 1575, cependant qu'elle aurait été composée en 1590. C'est un concert spirituel, voire une prière que jamais l'enthousiasme et la ferveur des interprètes du **King's College Choir** ne laissent entrevoir (ou entrouir !) comme fastidieux, mais bien considérer comme une réussite d'AMI LA VOIX DE SON MAITRE. La pochette est ornée d'une charmante **Nativité mystique** de Botticelli.

o PURCELL, Suites & Pièces diverses - 33/30 ERATO STU 71162 A st.

Aussi inattendu que cela puisse paraitre, c'est la première fois que j'ai la joie de présenter un disque de clavecin et virginal aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE, consacré à des compositions d'Henry PURCELL (1657-1697). J'en suis d'autant plus heureux que l'interprète est de celles que j'aime pour la qualité et la perfection de son jeu, sans afféterie, d'une rigueur aimable et d'une finesse sans miévrerie : j'ai nommée Laurence Boulay. Cette nouveauté **ERATO** renferme les **Suites 1 à 8** jouées au harpsichord, chacune de coupe variable, mais se référant volontiers à un schéma **Prélude-Allemande-Courante-Sarabande**, la gigue étant curieusement absente, au bénéfice parfois d'un menuet ou d'un hornpipe. Les pièces de genre, d'une charmante variété, sont interprétées au virginal : **minuets, rigga-**

doon, trumpet tune, lilliburleo, Irish tune... Ce beau concert Purcell est interprété par Laurence Boulay sur une copie d'Hubert Bédard d'un clavecin Rückers Taskin, et une copie Marc Stevenson d'un virginal Couchet, accords et tempéraments inégaux par P. Y. Asselon.

o **J.S. BACH, Cantates BWV 53, BWV 54 & BWV 169 - 33/30 ERATO STU 71161 st. u.**

Les palmes justement recueillies par **ERATO** dans divers domaines constituent comme une longue haie d'honneur tout au long de la carrière de Michel Garcin, dont le goût n'a d'égale que la compétence. Parmi les réussites du catalogue **ERATO** sont les Cantates de Jean-Sébastien BACH (1685-1750), dont la présente nouveauté nous révèle trois magnifiques exécutions pour lesquelles s'unissent des artistes auxquels nos lecteurs sont depuis longtemps attachés : Marie-Claire Alain, Jean-François Paillard et son Orchestre de Chambre, auxquels se joint un artiste remarquable dont j'ai eu la joie de dire les qualités dans ma dernière discographie : la jeune suédoise Birgitta Finnilä. Elle chante avec une intense pénétration les Cantates BWV 53 **Schlage doch, gewünschte Stunde** (Retentis, heure bénie) pour un office funèbre ; BWV 54 **Widerstehe doch der Sünde** (Résiste donc au péché) pour le premier dimanche de Carême, et BWV 169 **Gott soll allein mein Herze haben** (Dieu seul doit posséder mon coeur) pour le 18ème dimanche après la Trinité. Alors que les deux premières ne font appel qu'à une soliste, en l'occurence le chaud contralto de Birgit Finnilä, ensemble de cordes et continuo (avec un «clavitimbre» pour la **Cantate 53**), la **Cantate 169** fait appel non seulement à la soliste, mais au choeur mixte - en l'occurence l'Ensemble polyphonique du Val de Marne dirigé par Franz Beaurieux - et au clavecin pour le continuo. Cette belle page s'ouvre sur une grande **Sinfonia** directement inspirée de l'**Allegro** initial du **Concerto en Mi majeur** pour clavecin composé quelques six années auparavant par le Maitre à Coethen. Une très belle nouveauté **ERATO** qui permettra d'apprécier dans un registre différent les qualités d'une interprète d'avenir, entourée d'artistes éprouvés.

o **SAINT GEORGES, Sonates pour clavecin & violon - 33/30 ARN 38484 st**

Certes j'ai toujours été élogieux pour les réalisations **ARION**, et il y aurait impertinence et mauvaise foi à prétendre que j'ai abusé nos amis. Les gravures réalisées sous l'égide d'Ariane Segal sont de tout premier choix et artistiques. De même que la qualité de la présentation ne le cède en rien au contenu musical : les notices de Joël-Marie Fauquet sont des modèles de précision dans l'information et d'élégance dans le style. Voici aujourd'hui trois **Sonates** du Chevalier de SAINT-GEORGES (1739-1799) pour clavecin & violon, par Brigitte Haudebourg et Jean-Jacques Kantorow. Elles sont charmantes, musicales et interprétées à merveille. Et c'est là le quatrième disque consacré à ce méconnu : L'EDUCATION MUSICALE en a déjà rendu compte. Ainsi que le souligne Joël-Marie Fauquet dans sa présentation, «Arion a rendu le Chevalier à la Musique». Mais ces trois Sonates, **numéro 1 en Si bémol Majeur, numéro 2 en La Majeur, numéro 3 en Sol Majeur** et cette **Aria con Variazioni en Sol Majeur** s'ajoutant à tous les enregistrements réalisés par ailleurs, c'est peut-être beaucoup pour un seul homme, aussi intéressant fut-il. **ARION** dont le planing est plein jusqu'au premier trimestre 1981 nous ferait tant plaisir en optant un peu pour d'autres glorieux oubliés : les Castillon, les Ropartz, les Ladmirault, les Le Flem, que Madame Ariane Segal n'est sûrement pas sans connaitre : qu'elle nous permette de rêver ce miracle aux côtés des Gounod et des Saint-Saëns qu'elle a ressuscités tout à son honneur.

o **BEETHOVEN, Sonates pour piano op. 57 et op. 109 - 33/30 CONCERT MF st. 3783**

Emile Lelouch est déjà connu de nos lecteurs par l'étude qu'il a publiée dans ces mêmes colonnes sur **le patriotisme de Chopin**. Directeur du Conservatoire de Châtellerault, il allie à ses qualités littéraires une maitrise instrumentale qui fait de lui un pianiste remarquable. Sous les auspices des **Productions MF, 19 rue des trois territoires à Montreuil** (93100), il présente au public une interprétation personnelle de deux Sonates particulièrement représentatives du génie de Ludwig van BEETHOVEN (1170-1827) : **L'Appassionata op. 57 en fa mineur** et la toujours impressionnante **Sonate op. 109**. Ces deux oeuvres permettent de mesurer la pénétration du texte beethovénien par un artiste discret mais dont le talent mérite de connaitre une large audience : une grande firme saura-t-elle s'intéresser à lui ? C'est ce que nous lui souhaitons.

o **J. BRAHMS, Concerto op. 77 pour violon - 33/30 PHILIPS GRANDIOSO 6570 121 T st.**

Un véritable plaisir que cette réédition de l'un des plus beaux Concertos pour violon, celui de Johannes BRAHMS (1833-1897) **op. 77 en Ré Majeur**, composé en 1879, dans l'interprétation pleine de vigueur et de tendresse, à l'archet large et puissant, mais encore nerveux et incisif d'Herman Krebbers. Cadences de Joseph Joachim, Orchestre du **Concergebouw d'Amsterdam** sous la direction de Bernard Haitink : une interprétation excellente dans une collection qui reste à la portée de nos modestes subventions.

o **J. BRAHMS, Variations & Fugue sur un thème de Haendel op. 24,** Fantasias op. 116 - 33/30 DECCA SXL 6786 st.

Le très grand art de Pascal Rogé, jeune pianiste français âgé de 28 ans, est reconnu depuis longtemps par tous les amateurs. Il a été couronné par des Prix aux Concours Georges Enesco (1967), et Marguerite Long-Jacques Thibaud (1971) auquel la récompense suprême lui est accordée. Cette nouveauté **DECCA** atteste de la parfaite maturation du talent de ce jeune artiste qui affronte avec superbe les redoutables **Variations & Fugue sur un thème de Haen-**

del op. 24 de Johannes BRAHMS (1833-1897). Le phrasé, le dynamisme, l'agogique sont d'aussi bon aloi qu'une technique pianistique sans faille et non conventionnelle. C'est ce dont témoignent les charmantes **Fantasias op. 116** composées en 1891-92 et qui s'achèvent par un **Capriccio** agité et dramatique. C'est là une très belle nouveauté DECCA, toute à l'honneur de Pascal Rogé.

o **MOUSSORGSKY, Tableaux d'une exposition - Une nuit sur le mont Chauve - 33/30 PHILIPS TRESORS CLASSIQUES 9500 468 st.**

Les Tableaux d'une exposition de Modeste MOUSSORGSKY (1839-1881) dans la somptueuse instrumentation de Maurice RAVEL sont toujours les bienvenus, surtout dans une interprétation de la qualité de celle que nous offre la **Philharmonie de Rotterdam** sous la baguette d'Edouard de Waart. J'attire plus particulièrement l'attention de nos amis sur **Une nuit sur le mont chauve** dans une version originale réalisée, publiée (et présentement enregistrée) par David Lloyd Jones, qui a poussé le scrupule jusqu'à vérifier et rectifier la première publication de l'original par Pavel Lamm à Moscou : c'est ce que nous apprend dans l'excellente présentation de cette nouveauté PHILIPS, l'érudit spécialiste de Moussorgsky, Michel Marnat. Cette «nuit de sabbat», cette «bacchanale», Michel Marnat précise qu'elle fut conçue en un premier temps comme un épisode cauchemardesque et humoristique dans le projet de 1867 de **La foire de Sorotchinsky**, où elle accompagnait les phantasmes avinés du personnage principal. Nous sommes loin ici de la transformation en image d'Epinal qui se veut terrifiante puis apaisante, réalisée ultérieurement par Rimsky-Korsakov. L'interprétation de cette très curieusement originale **Nuit sur le Mont-Chauve** est remarquable par le **London Philharmonic Orchestra** que dirige «l'inventeur», David Llyod Jones : l'accoutumance à la version Rimsky laissera-t-elle l'auditeur réellement réceptif à cette découverte.

o **CHAUSSON, Poème de l'Amour et de la Mer op. 19, Mélodies diverses - 33/30 PATHE MARCONI EMI 2 C o69-16217 st. quadra.**

Le grand art vocal de Gérard Souzay apparait dans toute sa parfaite maitrise dans ce récital consacré à ce compositeur très représentatif d'un aspect du génie français, Ernest CHAUSSON (1844-1899). En premier lieu dans ce vaste triptyque intitulé **Poème de l'Amour et de la Mer op. 19** sur un poème de Maurice Bouchor, oeuvre qui soutient aisément le parallèle avec les grands Lieder avec orchestre de Mahler ou Strauss. **La fleur des eaux, Interlude symphonique & La mort de l'amour**, pas un instant l'intérêt faiblit et le chant chaleureux de Gérard Souzay est magnifiquement soutenu par l'Orchestre de Chambre de la R.T.B. sous la direction d'Edgard Doneux. La seconde face comporte neuf mélodies accompagnées avec le talent qu'on imagine par Dalton Baldwin, et qui attestent de l'évolution de l'écriture de Chausson jusqu'à l'admirable plénitude de **l'Oraison**, extraite des **Serres chaudes** sur un texte de Maeterlinck, ou à la grâce des **Papillons** qui, sur un texte de Théophile Gautier, sont loin de la ferveur du **Cantique à l'épouse**. Nouveauté enrichissante dont nous sommes redevables envers Gérard Souzay : pouvons-nous espérer qu'il mette un jour son talent au service d'autres oubliés comme Ropartz, avec ses **Veilles de départ ou son Intermezzo ?...**

Jean **MAILLARD**

bibliographie

• **«RECHERCHES» SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE, XVIII, 1978. Collection musicologie publiée sous la direction de Norbert DUFOURCQ et de Marcelle BENOIT, ainsi qu'avec le concours du C.N.R.S.**

RECHERCHES est une publication annuelle comptant 17 parutions de 1960 à 1978, numérotées de I à XXII, et toutes disponibles. Le présent numéro, XVIIIème de la Collection débute par une Introduction, signée N. Dufourcq : **EN PARCOURANT LE «MERCURE FRANÇOIS»** 1605-1644. Le nom de N. Dufourcq est suffisamment connu de nos amis lecteurs pour qu'il soit inutile de s'appesantir sur la qualité et la valeur de cette **«Introduction»**. Retraçant la vie de ce célèbre Mercure, N.D. en profite pour dresser le tableau de l'activité musicale en France, à Paris, en Province et à l'étranger.

De ce **«MERCURE FRANÇOIS ou la SUITTE DE L'HISTOIRE DE LA PAIX» commençant l'an 1605 ... et finissant au Sacre du Très Chrétien Roy de France et de Navarre Louis XIII»**, **«Recherches»** publie de très nombreux extraits du **«Mercure»**. Voilà de quoi se réjouir et s'instruire, ô combien ! car l'occasion est bien belle de connaître un des aspects attirants de notre France.

Suivent de nombreux articles de fond, en langue française, bien sûr, mais aussi en langue anglaise, **«Recherches»** étant **publication à vocation internationale.** Ainsi **«Matrical Relationships in French Recitative of the Seventeenth and Eighteenth Centuries»** par **R. Peter Wolf**, puis **«A Catalogue of French Worhs forthe Transverse Flute, 1692-1761**, par **Jane BOWERS.** En langue française, le lecteur pourra se complaire à la lecture d'une importante étude de **Philip Nelson** sur un des compositeurs les plus remarquables de cette période : **NICOLAS BERNIER** né à Mantes la Jolie en 1665 et mort en 1734. Ph. Nelson, dans une étude complète et détaillée, examine entre autre, la vie et la musique sacrée.

«Au même titre qu'une salle Couperin, qu'une salle Berlioz, qu'une salle Massenet... le Conservatoire National Supérieur de Musique possède une salle BAILLOT. Mais combien parmi les étudiants, même violonistes , qui fréquentent ce haut lieu de la musique ; connaissent réellment le musicien qui se cache derrière ce nom ? **Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY**, en une étude de sociologie musicale, présente **Pierre-Marie François de Sales (1771-1842) par lui-même.** Chapitre largement documenté, d'autant plus intéressant et utile que ce musicien, illustre et inconnu, virtuose français, compositeur, fut le véritable chef de notre École de violon. En appendice, figure le catalogue de l'œuvre de Baillot, puis le fac-similé de sa musique **«Air Russe»**. Viennent ensuite diverses chroniques, par Norbert Dufourcq, livres, articles, tous plus intéressants les uns que les autres, et 13 illustrations dont deux portraits de N. Bernier, un portrait de Baillot, sa dernière lettre et une gravure d'une de ses filles à l'âge de 15 ans : Augustine.

Beaucoup à lire, beaucoup à apprendre en ce numéro XVIII de cette Revue qui ne laisse pas d'être précieuse, réjouissante, parfois marquée de mélancolie et de sentiment, particulièrement pour Bernier et Baillot.

André MUSSON

• **LE THEATRE DU CAPITOLE (1542-1977), par Auguste Rivière, Alain Jouffray** — Editeur, Edouard PRIVAT, 14, rue des Arts, TOULOUSE.

Voilà la première fois que ce célèbre **CAPITOLE** donne naissance à un ouvrage retraçant toute son histoire. En effet, l'activité théâtrale à Toulouse depuis ses lointaines origines, le bâtiment et ses transformations successives, la vie artistique de 1785 à 1945, les grande et petite histoire du théâtre lyrique depuis 1945 font l'objet, en ce beau livre , d'une vivante et chaleureuse synthèse grâce à des documents jusqu'alors inédits. Ainsi, il est permis de connaître aussi bien l'endroit que l'envers de tout un univers : les grandes époques du Capitole, les grandes figures illustrant son rayonnement, l'évolution de la mise en scène, le rôle de la gestion, les conditions de travail, l'ambiance des coulisses. Voilà donc un ouvrage relié, source vive d'émotions et d'émerveillement. Plus de cent photographies illustrent les textes : lire et feuilleter textes et images conduit le lecteur à participer à la vie artistique d'un théâtre prestigieux, magnifique, expression d'une non moins magnifique région de France.

Parmi les nombreuses photographies, figurent celles de certaines mises en scène : Barbier de Séville, Manon, Falstaff, Traviata, Fidelio, Faust, Vaisseau Fantôme, Mireille, Siegfried, Tristan, Nabucco et bien d'autres.

André MUSSON

• **LA MUSIQUE DANS L'EDUCATION, par Robert RESSICAUT**, Préface de Maurice Martenot - chez : Ressicaut-Novat, 10, avenue Paul Delorme, 69580 SATHONAY-CAMP.

Un livre de nature à intéresser tous ceux ayant la charge, à la fois passionnante et difficile, de se consacrer à l'éveil de la sensibilité et la formation musicale des enfants des écoles primaires.

Nullement traité de psychologie, ni de pédagogie, l'auteur le précise, avec générosité, il exprime le résultat de ses expériences d'enseignement musical dans le primaire, voire le secondaire.

Largement détaillée, la substance du livre tend à cerner la pédagogie, instinctivement sentie par le maître et s'épanouissant au contact journalier avec les enfants. Développement du langage, réflexions sur les voix «fausses», environnement social, humain et culturel de l'enfant, réflexions aussi sur l'apprentissage de la responsabilité, sur les enseignants, la télévision, la chorale, l'atelier musical, le répertoire.

André MUSSON

- **MOMENTS MUSICAUX, EDUCATION MUSICALE I, par Mesdames L. RENAULT-LESCURE et P. DAVID-GERMAIN, Professeurs d'Education Musicale. Editeur : Fernand NATHAN, PARIS.**

Voilà de quoi satisfaire pleinement les membres de l'enseignement ayant en charge l'éveil musical des enfants, soit développement par le chant, le rythme, la création, la sensibilité.

Cette toute **nouvelle et originale méthode** d'éducation musicale se compose de : un Livret de 60 pages pour l'élève, un double Album destiné au professeur contenant 2 disques 33 tours 30 cm, donnant au total plus d'une heure d'extraits d'œuvres.

Huit sujets sont abordés : temps binaires, temps tertiaires, valeurs pointées, silences et résonances, notions de hauteur, échelles, majeur, mineur, polyphonie, sonorités. Des fiches pédagogiques proposent pour ces huit leçons : thèmes musicaux, chansons, conseils pédagogiques, jeux et activités pratiques.

Il faut chaleureusement féliciter les auteurs de cette méthode pour leurs choix des exemples musicaux constituant les deux disques. Sortant des sentiers battus, ils ouvrent largement la porte à la musique contemporaine, moderne. Ainsi, à côté de Monteverde, J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Schumann, Dvorak, Offenbach, Moussorgsky, C. Franck, Debussy, figurent Stravinsky, Prokofiev, Gershwin, G. Malher, E. Varèse, Jolivet, Cage, Honneger, Ravel, Betsy Jolas, etc...

Le Maître, le Professeur faisant sien ce qu'offre les auteurs, ne tardera pas à en apprécier la valeur.

L'animation d'une classe soumise à l'exercice de MOMENTS MUSICAUX, ne peut qu'apporter joie et bonheur. Et de préparer des élèves fervents de musique, la comprenant, l'aimant, et même la pratiquant.

André MUSSON

- **Edith WEBER. La musique protestante de langue française, Collection Musique-Musicologie** n° 7, Paris, Honoré Champion (1979), in-8° 200 pages, ill. - ISBN 2 - 85203 - 068 - 3.

La Collection **Musique-Musicologie,** dirigée avec autorité et pertinence par Danièle Pistone chez Champion, connaît une audience très large parmi les amoureux éclairés de la Musique, et particulièrement les étudiants. C'est justice, car l'intérêt de ces in-8°, de poids quant à l'information sinon par leur encombrement restreint, est extrême et leur coût minimum. Créée voici trois années, cette Collection en est déjà à son septième titre, ce qui est signe de vitalité. Elle présente un éclectisme souvent guidé d'ailleurs par les orientations des concours supérieurs de recrutement de professeurs de l'Etat, ce qui lui confère le double intérêt de la découverte et de l'utilité pratique.

C'est ainsi que le volume 7 est consacré à **La musique protestante de langue française.** La précision même du titre implique une limitation et une rigueur dans le sujet à traiter qui ne pouvait être abordé sérieusement non seulement par une connaissance précise du fait protestant, mais par une érudition doublée de l'indispensable **praxis.** Le lecteur comprendra donc l'intérêt que présente ce travail substantiel réalisé par Edith WEBER, professeur à l'Université de Paris-IV et spécialiste hautement appréciée des questions liturgiques : n'est-elle pas professeur invité à l'Institut catholique ? La Table présente très méthodiquement une approche terminologique concernant les formes fondamentales, puis les chansons spirituelles et autres formes secondaires. La terminologie s'étend encore aux **Idées et destination,** aux **Techniques de composition,** auxquelles fait suite une **Approche historique,** un aperçu de l'attitude des Réformateurs (Luther, Calvin, Farel, Zwingli, Bucer) vis-à-vis de la Musique. **Les formes du chant collectif** et la **Pédagogie religieuse et musicale** précèdent une **Histoire du Psautier,** depuis le premier recueil publié en Suisse en 1533 : **Généralités, Source des mélodies, Compositeurs,** Poètes.

Ce précieux ouvrage s'achève sur une Esthétique de la Musique protestante dans son double aspect littéraire et musical. Non seulement pour les étudiants et amateurs de Musique, mais encore pour les historiens et les réformés de langue française, le livre d'Edith WEBER sera un document à l'information précise, dégagée de tout verbiage intempestif. Il ne peut qu'être recommandé également pour toute Bibliothèque universitaire ou Bibliothèque de Communauté.

Jean MAILLARD

- **Pablo CASALS, Ma vie, racontée à Albert E. Kahn, Paris, Stock-Musique, 2ème édit. (1979), 244 pages. ISBN 2 - 234 - 01075 - 6.**

Traduite de l'américain par Jean-Marc Blandenier, voici la seconde édition de **Ma vie racontée à Albert E. Kahn,** du grand violoncelliste Pablo Casals (1876-1973). Nul doute que les souvenirs de l'un des plus illustres violoncellistes du

siècle passionnent le lecteur par la beauté de l'idéal humain et artistique qui a toujours animé l'auteur d'**El Pessebre** (La crèche), cette belle Nativité catalane en forme d'oratorio. Je n'avais pas eu connaissance de l'édition initiale de 1970 : je pense que la présente est strictement identique, sous la forme économique du livre de poche. Sinon, on regretterait de n'y point trouver en Préface le nom de Maurice Gendron, qui a tant fait pour le Maître, et est allé lui rendre un hommage émouvant dans son village même de Vendrell... Par parenthèse, je pose la question de savoir si n'est pas née, dans ces évocations de Pablo Casals, l'idée insoutenable que les Français sont les promoteurs des camps de concentration. On regrette l'expression, peut-être traduction exacte du terme utilisé par le grand violoncelliste évoquant ses compatriotes républicains demandant asile à la France. Certes, il y eut des camps d'accueil dans lesquels la multiplicité des réfugiés fut telle que les conditions de séjour furent sans nul doute pénibles. Mais la France, les instances régionales mêmes, pouvaient-elles laisser partir comme des chemineaux, à l'aventure, des colonnes entières de milliers d'expatriés ignorant même notre langue ? Certes non : mais il n'y a rien de commun entre ces hébergements sans doute fort précaires, et les sinistres camps de concentration nazis. J'ai vu, adolescent, l'accueil généreux que la majorité de la population méridionale accordait aux Républicains réfugiés d'Espagne. J'ai connu un pauvre bambin orphelin de cette épouvantable guerre civile, adopté par un jeune volontaire des **Brigades Internationales.** Et cependant que le Midi accueillait ces pauvres Espagnols, j'ai vu l'Artois, la Picardie accueillant les travailleurs belges, les Polonais, j'ai vu des Juifs réfugiés d'Allemagne et d'Autriche... Alors certes, nous sommes loins de la Musique, mais néanmoins, il importe de dire et de répéter ces choses : elles frappaient l'enfant que j'étais alors, comme elles frappaient ceux qui nous entouraient ; et au lieu d'admettre constamment les dénigrements de notre Pays, il faut remettre certaines choses en place. Pablo Casals reconnaît d'ailleurs avoir passé des heures inoubliables chez nous. Stravinsky disait aussi la même chose pour écrire le contraire lorsqu'il eut quitté la France... Quoi qu'il en soit, ce livre bourré de souvenirs passionnants ne peut qu'intéresser tous nos amis.

Jean MAILLARD

- **La face cachée de la Musique française contemporaine, Jacques CHAILLEY édit., numéro double 316/7 de LA REVUE MUSICALE, Richard-Masse, Paris (1978), in-8° Jésus, 175 pages.**

Paru avec un léger retard, ce copieux numéro double de LA REVUE MUSICALE a été présenté à la Presse musicale en Mars dernier. Le titre est attirant et prometteur, à double tranchant pour les mal-intentionnés : l'information rassemblée ici se voudrait en un premier temps destinée au grand public, auquel est assurément presque interdite, disons refusée, la possibilité d'entendre et d'apprécier certaines musiques, vouées au silence pour le seul motif qu'elles se suffisent en tant que musiques, ne cherchant pas à «épater la galerie» en noyant le poisson sous la pléthore d'arguties souvent paradoxales. On sait que c'est là un thème essentiel dans le combat mené par Jacques Chailley, lequel peut évidemment se permettre de porter un jugement en connaissance de cause, puisqu'il possède parfaitement son métier de musicien et est informé des techniques nouvelles qui interfèrent souvent de façon insolite, incohérente, ou stupide, avec le phénomène musical. Cependant, il me semble regrettable de lancer un tel coup de hache dans un ensemble lequel, avec ses excroissances, avec ses surgeons impertinents parfois, est qu'on le veuille ou non, représentatif d'un «tout» français. La nuance est d'ailleurs subtile à exprimer, car ici l'éditeur (au sens strict de responsable) ne condamne pas telle ou telle conception de l'écriture et de l'esthétique, mais défend — ou plutôt rassemble — les éléments en faveur d'une continuité, celle de l'expression harmonique. Jacques CHAILLEY le dit ouvertement : «**Je ne crois pas qu'il puisse y avoir de divergence fondamentale sur l'acceptation ou le rejet des apports positifs de la Musique contemporaine (laissons de côté sans en parler les clowneries sans importance qui la ridiculisent)**». Mais il ajoute aussitôt : «**La seule différence — mais elle est énorme — tient au fait que pour les uns ces apports doivent s'ajouter à l'acquis séculaire de nos quinze siècles de civilisation musicale, et que les autres entendent tout au contraire les exploiter à l'état pur, s'appliquant en outre à discréditer tout ce qu'ils n'ont pas eux-mêmes inventé, par des moyens qu'il est permis de juger avec sévérité**». Le lecteur sait désormais, s'il l'ignorait auparavant (!), à quel point de vue se situe Jacques Chailley ; et le bon sens imposerait de l'approuver si la crainte d'opérer une fracture irréductible n'apparaissait dès lors. On souhaiterait néanmoins un assouplissement dans l'attitude «des autres», et le salutaire échange de courant qui, tout comme dans l'ionisation, phénomène illustré par Varèse, supprimerait la trop grande différence de potentiel et rétablirait l'équilibre. Ce qui aurait pour effet d'ailleurs bénéfique, de ne pas rejeter dans d'ingrates besognes suscitées par le renoncement, de jeunes musiciens doués indubitablement et qui gardent secrètes leurs œuvres, craignant que leur facture, s'inscrivant dans cette lignée que défend Jacques Chailley, leur interdise toute chance d'être seulement proposées au public. Quant aux authentiques valeurs d'hier, elles se trouveraient (elles se trouvent déjà), délibérément rayées des programmes de nos concerts, sauf de rarissimes exceptions... Le présent numéro double de LA REVUE MUSICALE offre une série de **REFLEXIONS** par Henri SAUGUET, Pierre ANCELIN, Dr. A.A. TOMARIS, Max PINCHARD, Michel P. PHILIPPOT, Jacques CHAILLEY. Quelques **REGARDS** scientifiques, aigus, cinglants ou plaisants par Jacques CHAILLEY, Henri BARRAUD, Daniel LESUR, André GAUTHIER, Pierre SCHAEFFER (ô paradoxe d'un titre !) et enfin des **BILANS** qui ne peuvent hélas, prétendre évidemment à être exhaustifs par France-Yvonne BRIL **(La musique lyrique)**, Noémie PERUGIA **(La mélodie)**, Tolia NIKIPROWETZKY & Jean MAILLARD **(La musique symphonique)**, Frédéric ROBERT

(La musique d'harmonie), Lucette DESCAVES **(La musique pour piano)**, Marie-Louise JAQUET **(La musique d'orgue après Jehan Alain)**, Pierrette MARI **(La musique de chambre)**, Christian MANEN **(La musique pour enfants)**. **En guise de conclusion : et après ?** par Jacques CHAILLEY dans laquelle notre maître exprime avec une chaleur et une sincérité qui éliminent le paradoxe, notre «besoin d'une musique contemporaine».

Le numéro comporte en outre un catalogue intéressant de musiques contemporaines pour enfants dressé par Christian MANEN : près de quatre-cents titres de pages destinés aux instruments les plus répandus : piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, harpe, flûte, hautbois, clarinette, saxophone, basson, cor, trompette, trombone, percussion. «Les oubliés ne manquent pas», dirait le Sapeur Camembert, mais la liste est néanmoins substantielle, et la référence des Editeurs fort utile. Cette nouveauté, éclairante pour le grand public, sera d'une utilité incontestable pour les candidats au C.A.P.E.S. qui doivent étudier dans leur programme «La musique d'expression harmonique en France depuis 1945».

Jean MAILLARD

- Dominique-Martin LE TRIVIDIC, **Une femme du Réseau Shelburn : Marie-Thérèse Le Calvez**, Collection **Témoignages**, Ed. Le Cercle d'or, Les Sables d'Olonne (1979), in-8°, 110 p. h.t.

Nos amis de L'EDUCATION MUSICALE s'étonneront sans doute de voir recenser ici un ouvrage consacré à la Résistance : encore un ! ... En quoi cela peut-il les intéresser ?

Je pense que cet attachant petit ouvrage les concerne à plus d'un titre. D'une part, parce qu'en dépit des hargnes et des «morosités», nous sommes encore l'un des rares pays dans lequel un chacun peut encore dire ce qu'il veut, ce qu'il pense ; ce qu'il n'est pas inutile de rappeler alors que se multiplient tout à travers le monde, les atteintes à la liberté. Et puis, si ce livre a attiré mon attention d'ancien résistant actif, il a attiré également celle du musicien, et c'est la raison essentielle pour laquelle j'en fais part à nos lecteurs. D'abord, il parle du pays du cher Guy Ropartz, qui avait fait sa résistance à lui (qui était alors un octogénaire), en composant dès 1941 une **Prière du Combattant**, suscitée par le message de Noël du Roi George VI, et avait entrepris en 1944, sa Vème Symphonie, **Symphonie-Libération...** Et puis, l'auteur du livre, Dominique-Martin LE TRIVIDIC est pour nous une amie ; une collègue qui enseigna au Conservatoire de Rennes avant de réorganiser la Bibliothèque de l'**Orchestre de la Radiodiffusion Nationale**, mise à l'abri à Rennes en 1940. Elle servit ensuite magnifiquement la cause de la France, et par contrecoup celle de sa musique, en Amérique du Sud où elle fut chargée de réorganiser les émissions françaises à Rio de Janeiro. Ajoutez à cela une lettre signée Tony Aubin : il n'en fallait pas davantage pour me décider à proposer un compte-rendu de ce livre à nos amis !

Et sa lecture ira droit au cœur d'un chacun, parce que Dominique-Martin LE TRIVIDIC a mis, avec une sensibilité de parfait aloi, sa plume au service de Marie-Thérèse Le Calvez, cette jeune fille de Bretagne qui n'a pas hésité, à vingt ans à peine, à faire ce qui semble à froid une folie : accepter en décembre 1943 la mission de cacher et convoyer jusqu'à la côte quelques 135 aviateurs alliés ou F.F.L. qu'une vedette venait reprendre de nuit sous la menace permanente des batteries ennemies, des patrouilles, nonobstant les landes minées et les falaises abruptes à dévaler, avec armes ou lourd matériel radio. Une telle action est exaltante, jusqu'au don de soi... Son souvenir est un fardeau glorieux et encombrant à la fois : Marie-Thérèse Le Calvez n'a pas toujours connu les lendemains mérités par un tel courage et un tel don de sa personne, et un tel don des siens ; elle a vu disparaître successivement ses frères Yves, Pierre, Henri, son Père, puis son quatrième frère, Georges, aviateur dans les F.F.L., parti en mission bombarder Kouffra, et dont l'appareil, en perdition dans le désert lybien, ne fut retrouvé qu'en 1959, avec son équipage fantôme... La noble histoire de Marie-Thérèse Le Calvez est rapportée par Dominique-Martin LE TRIVIDIC avec la plume légère, avec la délicatesse de sentiments et la discrétion qui en font une confidence sans redondance, dont le lecteur lui saura gré. La Préface du Président Jacques Chaban-Delmas ouvre avec chaleur ces pages, et ce dont d'admirables citations, françaises ou étrangères, attribuant des décorations à Marie-Thérèse ou à sa Mère, Léonie Le Calvez, qui ferment le ban de cette évocation d'épopée. Lecture émouvante, surtout si l'on a pris part, comme j'en eus le privilège avec quelques camarades musiciens, à la cérémonie sur la lande de la Plage Bonaparte, face au Mémorial de la Résistance, le 14 avril 1979, cérémonie au cours de laquelle Marie-Thérèse Le Calvez se retrouva aux côtés de quatorze marins de la Royal Navy qui ont participé, dans le cadre des opérations du Réseau Shelburn, à l'évacuation des cent-trente-cinq aviateurs ou résistants échappant à la répression nazie.

Un beau livre d'une amie musicienne, enregistré sous le numéro ISBN 2-7188-0054-2.

Jean MAILLARD

- Georges FAVRE, **Une grande cantatrice niçoise : la Vicomtesse Vigier (Sophie Cruvelli) 1826-1907**, Paris, A. & J. Picard (1979). ISBN 2-7084-0037-1.

Poursuivant son investigation du riche passé musical de la Côte d'Azur (cf. nos c.r. de novembre 1974, juillet 1977, juin 1978), Georges FAVRE s'attache à faire revivre ici une personnalité d'exception, celle de Sophie Cruvelli, devenue après une carrière triomphale, Vicomtesse Vigier. Assumant les charges de son rang avec une dignité exemplaire, la grand'dame ne renia pas pour autant son art. Mais elle, qui fut une diva capricieuse, adorée de ses publics internationaux, tenant tête à la direction de l'Opéra, signant des contrats impressionnants, devint dès son mariage et son installation à Nice, un modèle de dévouement au service des nécessiteux, organisant chaque année des

manifestations en leur faveur auxquelles assistaient, subjugués par le génie dramatique, le port altier et gracieux, les dons vocaux exceptionnels de la grande dame, des dilettanti qui hantaient les grandes demeures niçoises du siècle dernier. Outre cette généreuse action en faveur des indigents, la Vicomtesse Vigier, avec un éclectisme teinté d'une fantaisie parfois déconcertante, imposa dans son palais niçois baroque, des œuvres qui n'étaient pas encore à la veille — loin de là ! — d'être applaudies à Paris. Notamment **Lohengrin** (1881, Paris 1887, et **Parsifal** (1884, Paris 1914). Auteur d'aimables compositions qui témoignent d'un habile savoir-faire (Romances **Ici-bas, La déclaration...** scène religieuse **La Magdeleine au Christ...**), Sophie Cruvelli, Vicomtesse Vigier, que beaucoup ont, avec de sérieuses raisons, considérée comme une nouvelle Malibran, s'est éteinte à Monaco le 6 novembre 1907.

Avec l'élégance de style que nos lecteurs lui reconnaissent, et la sûreté de son information, Georges FAVRE trace un tableau ferme et sensible d'une artiste de premier plan, dont le nom mérite d'être retenu.

Jean MAILLARD

o ETIENNE BARILIER : ALBAN BERG, ESSAI D'INTERPRETATION

Le récent ouvrage d'Etienne Barilier sur Alban Berg (1) est arrivé, sans aucun doute, au bon moment. La création de la version intégrale de «**Lulu**» à l'Opéra de Paris, explicitée par une série de conférences et de tables rondes, accompagnée d'une «année Berg» à l'IRCAM, a conféré une actualité particulière à ce compositeur, à la fois le plus accessible et le plus mystérieux du groupe de Vienne. L'absence d'une tentative de synthèse en langue française s'en faisait sentir davantage, et le livre d'Etienne Barilier est le bienvenu pour pallier à ce manque.

L'auteur ne se cache pas de s'être inspiré très largement de ses prédecesseurs en ce qui concerne la biographie et les analyses. Ceci ne diminue en rien l'utilité de son ouvrage du point de vue du lecteur moyen, qui trouve ici un guide fiable à travers la vie et l'oeuvre du compositeur étudié.

Certes, l'ambition de l'auteur ne se limite pas à cela. Il a voulu donner une interprétation globale de la personnalité de Berg et de son époque. Pour ce faire, il a accompli un effort très méritoire pour sa familiariser avec la Vienne de 1900. Mais ici, on peut dire que le bât blesse. Il est évident pour le lecteur averti que M. Barilier n'a pu mettre à profit que les sources accessibles en langue française. Ceci limite évidemment sa vue d'ensemble et lui fait chercher assez laborieusement des convergences avec Musil, par exemple, tandis que l'esthétique de Berg découle tout naturellement du «complexe de pensée» Kraus-Schönberg-Loos, tout-à-fait familier à l'auteur de «Wozzeck». Une présentation définitive de Berg et de son époque présuppose inéluctablement une connaissance approfondie de l'allemand.

Au moins aurait-il fallu faire relire le manuscrit par un germanophone averti. Cela aurait évité des incorrections plus ou moins graves, mais toujours gênantes. Makart s'écrit sans «c», ainsi que Mörike, tandis que le «c» manque à Kolisch. Si Nietzsche a bien «exalté» le Suisse Keller il n'a pas associé à ces éloges son compatriote Meyer mais l'Autrichien Adalbert Stifter. Une phrase comme «**Des écrivains comme Hofmannsthal et Karl Kraus ont vécu le drame d'un divorce entre langage et réel**» est un contre-sens pur et simple, en ce qui concerne Kraus, d'autant plus étonnant que l'auteur se contredit quelques lignes plus tard, en affirmant (correctement) que «**Kraus semble manifester vis-à-vis du langage une confiance que n'a jamais, apparemment, effleuré le doute de Lord Chandos**». Enfin, la transcription en français de la suite de notes A-B-H-F-, si importante pour la **Suite Lyrique**, est faite (par deux fois) en ordre incorrect.

Ces imperfections ne doivent pourtant pas nous empêcher de suivre l'auteur dans ses recherches et de bénéficier de ce qu'il affirme avoir trouvé.

Barilier interprète le «**bouleversement des catégories exposition-développement-reprise**» comme un symbole pour la contemporanéité de tout évènement. Tout est passé, présent et futur à la fois. Cette interprétation profonde est tout-à-fait dans l'esprit de l'époque : On aurait pu citer comme témoin Trakl, pour qui les morts co-existent sans heurts avec les vivants et les non-encore-nés, et aussi (l'Autriche n'est pas aussi isolée qu'on le croit parfois), l'épitaphe du peintre Paul Klee. Caractéristique aussi de Berg serait l'identification du Même et de l'Autre : Ici, l'argumentation nous semble moins convaincante en ce qui concerne Berg. L'aboutissement de ce refus de la différence serait l'inceste. Là encore la vie de Trakl aurait été un témoignage plus probant que la convergence avec l'Ulrich et l'Agathe de Musil, qui sont mus par un refus commun d'intégration dans l'environnement social plutôt que par le refus métaphysique de toute individuation.

Poursuivant sa réflexion, l'auteur croit déceler chez Berg une tendance vers la «**dissolution du Moi**», la dissolution de la tonalité étant la contrepartie musicale de toutes les autres dissolutions. Pour la dissolution du Moi, Barilier se réfère à juste titre au philosophe Ernst Mach et à Hofmannsthal. «**L'équivalence de la Vie et de la Mort**» découle assez logiquement de ce qui a été dit plus haut sur le temps. En revanche, l'auteur n'arrive pas à interpréter dans toute la profondeur voulue le «**hasard-miracle**» qui veut que des motifs apparemment choisis arbitrairement (tels que le A - B - H - F de la **Suite Lyrique**) se révèlent musicalement signifiants. C'est que, justement, le «**hasard**» n'existe pas pour Kraus et ses émules. Toute coincidence n'est que signe d'une correspondance plus profonde. Cette conviction a ses sources dans la croyance des Romantiques allemands en l'unité indivisible du monde, qui s'exprime dans des systèmes de signes interchangeables. La correspondance entre une lettre de l'alphabet, une note musicale et un être vivant ne fait que restituer, par l'élan artistique, leur identité profonde. Manon « **est** » sa série.

Soit dit en parenthèse : la demi-méconnaissance de Kraus est un des handicaps les plus sérieux pour les exégètes francophones de la musique viennoise de cette époque. Un autre est la prépondérance du rationaliste Adorno, qui fait tout pour couper les Viennois de leur racines romantiques. «**Le Romantisme est mort-Vive le Romantisme !**», disait Schönberg. L'autorité d'Adorno oblige notre auteur à défendre Berg contre un prétendu «**angélisme**» ; comme si les anges étaient désormais tabou en musique. Une esthétique traditionaliste et rétrograde voulait longtemps interdire à l'art certaines sphères de la vie au nom de la «**beauté**» (position que notre auteur critique pertinemment dans son discours sur la «**laideur**») ; une tyrannie inverse semble vouloir exclure du domaine artistique tout ce qui n'est pas mentionné explicitement dans le **Manifeste communiste.**

Le travail d'un critique est de critiquer. Il serait pourtant regrettable que les réserves que nous avons cru devoir formuler découragent le lecteur français, le privant ainsi d'une très utile information et, en plus, d'une précieuse source de réflexion sur des problèmes essentiels. Nos propres réactions, espérons-le, l'ont démontré.

Finissons enfin en tirant un grand coup de chapeau à l'auteur pour avoir su restreindre la partie «anecdotique» au strict minimum nécessaire.

Gustave KARS

(1) Etienne BARILIER : **ALBAN BERG, ESSAI D'INTERPRETATION.**
254 pages. Nombreux exemples musicaux. Bibliographie et discographie sélectives. L'AGE D'HOMME, Lausanne, 1978 (Distribution SO.DIS).

EXAMENS ET CONCOURS

UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE

L'U.E.R. (Unité d'enseignement et de recherche) de musique et de musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, (Paris IV) est la seule UER de cette discipline existant actuellement en France. Elle assure elle-même tous les enseignements, y compris les enseignements techniques (solfège, harmonie) des différents cursus universitaires (1er, 2ème et 3ème cycles, préparation aux concours de recrutement : CAPES et Agrégation). L'U.E.R. regroupe près de 1500 étudiants et une soixantaine d'enseignants (personnel titulaire et chargés de cours).

Le premier cycle (deux premières années d'études) prépare au DEUG (Diplôme d'études universitaires générales) qui se compose de 12 UV (Unités de valeur); les UV obligatoires au nombre de 9 sont celles d'harmonie (2) de solfège (2) d'histoire de la musique (2) expression écrite et orale du français, d'histoire de l'art (2), les 3 UV dites optionnelles peuvent être préparées soit dans le cadre de l'UER (organologie, acoustique (2), soit dans toute autre UER de Paris IV (Philosophie, histoire, lettres, langues,etc....).

En plus des 12 UV les étudiants, pour obtenir leur DEUG complet, doivent passer une attestation de langue musicologique (allemand, anglais, italien ou espagnol) et une attestation de pratique musicale collective et individuelle (sur 2 ans).

Le second cycle prépare :

– En un an après le DEUG à la **licence** qui se compose de 3 certificats : deux d'entre eux sont imposés (technique musicale, et histoire de la musique du XXème siècle; le 3ème est laissé au choix du candidat (histoire de la musique du moyen-âge, histoire de la musique de la Renaissance, histoire de la musique classique ou histoire de la musique romantique).

– En un an après la licence à la **maîtrise** (l'U.E.R. prépare à 2 C2 au choix).

– En un an après la licence au **CAPES**

– En un an après le CAPES ou la maîtrise à l'**agrégation.**

Le 3ème cycle, uniquement orienté vers la recherche, prépare :

– En un an après la maîtrise au DEA (Diplôme d'études approfondies) puis, en deux ans après le DEA au **Doctorat de 3ème cycle.**

– En cinq ans au moins après la maîtrise au **Doctorat d'Etat.**

Personnel titulaire enseignant de l'U.E.R.

– M. le Professeur Jean MONGREDIEN, Directeur

– Professeurs :

M. Jacques CHAILLEY
Melle Edith WEBER

– Maîtres-Assistants :

Mme Marie Claire BELTRANDO-PATTER
Mme Danièle PISTONE
Mme Nicole SEVESTRE

– Assistants :

Melle Michèle BARBE
M. Alain CHASTAGNOL
M. Michel DELAHAYE
M. Jean GRIBENSKI
M. Jean Rémy JULIEN

– Professeur certifié, détaché dans le supérieur : M: Jacques GRIMBERT, Directeur du chœur et de l'orchestre de l'Université de Paris-Sorbonne.

Le laboratoire de l'U.E.R., dirigé par M. Gilles LEOTHAUD et la Bibliothèque, dirigée par Mme BERNARD, sont situés, 3, rue Michelet, 75006 PARIS.

Les cours du 1er cycle ont lieu à l'annexe de Clignancourt (rue Francis de Croisset, 75018 PARIS); tous les autres cours ont lieu à la Sorbonne où se trouve également l'administration de l'U.E.R. Le secrétariat, placé sous la direction de Melle LEON BARELLAS, Attachée d'administration universitaire, est ouvert tous les matins – sauf le Vendredi – de 9 h. 30 à 11 h. 30, et le Mercredi après-midi de 14 h. 30 à 16 h. 30, en Sorbonne, 1, rue Victor Cousin, 75005 Paris, Escalier G, 3ème étage. Tél. : 329 12-13, Poste 3910.

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE, OPTION INSTRUMENT (F. 11) SESSION 1979
EPREUVE D'EXECUTION INSTRUMENTALE (B2) 2ème PARTIE

ANNEXE

Compositeur	Titre de l'œuvre	Editeur
Alto J. Rivier	3ème mouvement du Concertino	Salabert
Basson M.V. Maixandeau	Lied et rondo	Leduc
Clarinette Pierné	Andante et scherzo	Billaudot
Clavecin Grunenwald	Variations sur un thème de Machault	Borneman
Contrebasse Charles Chaynes	Lied scherzando et finale	Leduc
Cor R. Planel	Caprice	Leduc
Cornet E. Barraine	Fanfare de Printemps	Eschig
Flûte à bec Alto Barsanti	Sonate en fa majeur	Schott/Londres 10075
Soprano Hotteterre	Sonate en do majeur	Noetzel 3138
Flûte (traversière) E. Varèse	Density 21,5 pour flûte seule	Anphion
Guitare Frank Martin	Prélude et plainte, extraits de 4 pièces brèves	Universale 12711 Boosey et Havke
Harpe Hindemith	1er mouvement de la sonate	Schott/Mayence 3644 (Eschig)
Hautbois Bitsch	Suite française	Leduc
Ondes martenot E. Varèse	Densité 21,5 (clavier et ruban)	Anphion
Orgue M. Dupré	2ème élévation opus 32	Billaudot (Hérelle)
Percussion A. Bernaud	Hommage au capitaine Fracasse	Rideau Rouge
Piano Ravel	La vallée des Cloches, extraits des Miroirs	Recueil des Miroirs Eschig
Saxophone E. Barraine	Improvisation	Billaudot
Saxhorn basse et tuba O. Gartenlaub	Essai	Rideau Rouge (Chappell)
Trombone basse Tomasi	Etre ou ne pas être	Leduc
Trombone ténor A. Desenclos	Plein chant et allegretto	Leduc
Trompette Gallois-Montbrun	Sarabande et finale	Leduc
Violon Gallois-Montbrun	9ème solo de concert	Leduc
Violoncelle A. Tcherepnine	12 préludes (3préludes au choix dont un rapide)	Durand

B.O. n° 17 (26/04/79) p. 987.

POIVRE et SEL

par
F. LAFFANOUR et J. BINSZTOK

ROBERT FRIPP. «EXPOSURE» - POLYDOR 2302092

L'ex lead guitar de KING CRIMSON, ROBERT FRIPP, s'est entourré du gratin de la musique pop dont ENO, DARY HALL, PETER HAMMILL, etc... pour composer cet «EXPOSURE», troisième élément d'une trilogie, aujourd'hui avortée, comprenant les albums de DARY HALL ET PETER GABRIEL. Préfigurant, finalement une nouvelle série «EXPOSURE» sera suivi des «FRIPPERTRONICS» et «DISCOTRONICS» dont notre «frippkronic» vous annonce la parution prochaine.

Toujours hanté par les démons de l'électronique, les compositeurs de FRIPP ont cet aspect à la fois harmonieux et symphonique, heurté et déchiré. Rappelant beaucoup GENESIS, VANDERGRAF GENERATOR, le tout orchestré par un génial ENO au synthétiseur serein, sorte d'horizon de tranquilité où se fondent les couleurs dans un bleu crépusculaire, en un long travelling balayant l'univers.

Décidément ENO a bon goût, son nom au dos d'une pochette tend à devenir une garantie de qualité.

BRIAN ENO. «AMBIENT I MUSIC FOR AIRPORTS» - POLYDOR 2310647

Dans une série intitulée AMBIENT, ENO a décidé de réunir tout un ensemble de musiques ayant pour vocation de créer un climat, susceptibles d'être écoutées «à différents niveaux d'attention» selon les moments, les circonstances.

Après avoir publié plusieurs de ces disques, dont le très beau «MUSIC FOR FILMS», ENO innove en abandonnant quelque peu le synthétiseur et ses sifflements subtils poue le piano et la voix humaine qui donnent à cet album une dimension moins planétaire et froide au profit d'une sensibilité ni accrocheuse ni vulgaire. Un très beau voyage en perspective.

DR. ALIMANTADO. «BEST DRESSED CHICKEN IN TOWN» - BARCLAY GREENSLEEVES 940 811

Du reggae comme il se fait à la Jamaique, voilà ce que le numéro un des charts anglais nous propose. En bon européen je préfère un reggae, peut-être un peu coupé de ses racines mais plus sophistiqué comparable à celui de BOB MARLEY, décidément il n'y a que lui, ou comme celui de THIRD WORLD qui fait une musique un peu américanisée mais bien préférable à la masse des autres «rastas». Il ne suffit pas d'être né à la Jamaique pour être bon musicien.

ALIMANTADO n'a pas ce feeling et cette voix extraordinaires de MARLEY, il a beau jouer de la chambre d'écho en permanence le son qui lui revient n'est toujours que le sien.

EMMYLOU HARRIS. «BLUE KENTUCKY GIRL» - WEA WB 56627

La belle EMMYLOU HARRIS sur fond de saloon susurre ces mélodies country dont elle raffole. Dolly PARTON est même venue l'aider...

Sa voix est toujours aussi douce et belle, réconfort bien mérité du cowboy, se balançant dans son rocking chair face aux vastes Appalaches bleutées où paissent ses troupeaux. C'est beau ça sent le bonheur paisible, soudain un galop au loin, peut-être qu'arrive enfin le méchant qui va, ô joie, troubler cette douce torpeur.

ANTHONY PHILIPS. «SIDES» - Phonogram 9103560

Garnelle, pissette et en plus un vieux rateau, rien n'échappe à ANTHONY PHILIPS visiblement très marqué par le BABY. Sport violent s'il en est... apanage des piliers de bistrots et autres sportifs! Et pourtant ce cher ANTHONY sait faire autre chose que des super tirs croisés, il compose une musique sophistiquée, merveilleusement mixée un vrai plaisir pour les oreilles. Que calà soit la guitare acoustique ou les claviers en tout genre, tout sonne finément découpé et assemblé. Neuf titres très variés ou perce parfois l'influence BEATLES, un disco sympathique dans «SIDE DOOR», des instrumentaux superbes et lancinants scandés par une batterie tournoyante comme «SISTER REMIMDUM» ou «NIGHTMARE».

Un disque que l'on découvre en le réécoutant.

Dis donc ANTHONY, tu te débrouille pas mal du tout, on refait une autre partie ?

MMPH «MORE MILES PER HOUR» - DECCA 211007

JOHN MILES, tenue d'aviateur, écharpe blanche, devant son Concorde préféré rêve d'être hôtesse de l'air, fendant les airs à Mach II. Pour le voyage il a prévu comme musique d'ambiance à diffuser dans nos oreilles inquiètes, un petit échantillon de sa production composé de chansons fort inégales où rock'n roll et soupe violonnée afadie de cuivres se mèlent pour notre plus grand déplaisir.

A l'exception de «CAN'T KEEP A GOOD MAN DOWN» et «SATISFIED», deux très bons morceaux bien rythmés qui nous assenent quelques bons coups de basse le reste sombre dans la monotonie. Espèrons que le repas servi à bord sera plus consistant.

ROCKETS. «PLASTEROID» - DECCA 900500

Two cubes de glace, et musique on the ROCKETS. C'est bon c'est frais, ça vous entraine dans les espaces intersidéraux au ryth-

me des computers et des voyants lumineux indiquant les tressaillements du coeur et la pression du sang dans les veines. Ambiance de sous-marin au moment où le héros penché sur son radar cherche à situer l'ennemi au son de bip bip aussi réguliers lassants, ou bien encore vision enthousiasmante d'un tableau de bord d'Airbus. C'est un peu froid tout ça, ça sent un peu trop la cybernétique et Jean Michel Jarre. Les ROCKETS sont de bons musiciens, ils le prouvent dans certains morceaux aux solos éblouissants, mais décidément je n'aime pas la façon de chanter de CHRISTIAN LEBRATZ. Musique froide et mécanique, aux rythmes vraiment peu variés, la production de ces petits français pêche par trop de fignolage au détriment du feeling.

TANIA MARIA «LIVE» - MUSIDISC ACV 130005

En direct de MONTMARTRE à Copenhague, eh oui... TANIA MARIA, au meilleur de sa forme, entourée de deux petits frenchies, ANDRE CECCARELLI, à la basse, et MARC BERTEAUX, à la batterie, a enregistré un disque livre plein de chaleur brésilienne où samba et jazz se mèlent habilement pour donner une musique originale plus européenne qu'américaine. A son piano TANIA MARIA hache et décompose les rythmes traditionnels pour en donner l'essence, créant un jazz où la samba ne devient plus frénétique mais plutôt lente ondulation parcourue de spasmes, où s'exprime violemment toute une énergie savamment contenue.

JIM RAFFERTY. «DON'T TALK BACK» - DECCA 211006

L'Angleterre a toujours eu le secret de ces mélodies mi blues mi balade, chantées un peu mollement par des jeunes gens aux mines proprettes et lymphatiques, baignant dans un confort apparement douillet. JIM RAFFERTY nous gratifie d'une de ces ga'ettes conçue au fond des studios, de celles qu'on écoute avec plaisir pendant que l'on boit une tasse de thé entre amis et puis qu'on oublie très vite.

DEVO. «BE STIFF» - BARCLAY BA 213

Barclay a ressorti il y a quelques temps six morceaux du célèbre groupe d'Akron aux combinaisons et guètres blanches, je veux parler bien sûr de DEVO. En rupture avec toute la musique rock bien traditionnelle, remettant tout en question, usant de la dérision et de l'humour DEVO renvoie les bons vieux rockers à leurs charentaises massacrant SATISFACTION, hymne de toute une génération, il nous assene une musique violente et sarcastique. En couleur, cette fois-ci, puisque le disque est jaune, on retrouve les premiers titres de DEVO, dont plusieurs avaient été produits précédemment par ENO. C'est du DEVO, pur et dur, un peu sec à mon goût.

RACHEL SWEET. «FOOL AROUND» - BARCLAY STIFF 940805

Chaque époque a ses petits génies, plus ou moins intéressants, on a eu des musiciens et pas des moindres, mais aussi de ces petits acteurs à la limite de la normalité, sans compter tous ces petits savants jouant d'un quelconque instrument ou bavant quelques écrits miraculeux pour leur âge. STIFF voulant contribuer à aider l'enfance brimée a dégoté RACHEL SWEET, tout juste dix sept ans et toutes ses dents. Entourée de grands garçons, elle chante en vraie professionnelle un rock un peu aseptisé, ce qui n'est pas vraiment étonnant. Hormis ce détail, on a l'impression d'entendre chanter une de ces charmantes petites souris de dessin animé. Un peu trop jeune pour être poussée, sa voix a ce ton un peu nasal pas vraiment agréable.

Bon, elle est encore jeune et fera sûrement beaucoup mieux. Elle a encore le temps...

ELVIS PRESLEY. «OUR MEMORIES OF ELVIS» - RCA PL 13279

Dans la série, avec du vieux on fait du neuf, RCA nous a produit, à la demande des fans inconditionnels, un nouvel ELVIS avec onze titres dont «ARE YOU SINCERE», «MY BOY» «YOUR LOVE'S BEEN A LONG TIME COMING» etc... Un disque d'ELVIS en studio à posséder par tout presleymaniaque qui se respecte. Sur la pochette, son papa et le colonel, devant la célèbre maison aux fenêtres grillagées et obscursies, whoo que c'est triste..., par contre, ils ont l'air de bien se porter eux. Rassurez-vous ELVIS n'est pas mort pour tout le monde.

ENO - MOEBIUS - ROEDELIUS «After the heat» SKY 021 Dist. RCA

Depuis deux ans ENO s'impose comme le Musicien ; nous avons déjà parlé de lui précédemment... Chacun de ses disques est donc indispensable et «After the heat» ne fait pas exception à la règle ; plages relativement brèves où l'on se laisse engloutir dans le déferlement ralenti des Synthé. et d'où émerge, opale givré, «The belldog»

LECUYER «Partie libre» Philips 9101225

Deuxième album du Flipper au billard, LECUYER «strikes again». Son premier album n'avait pas marché... une erreur !!! «Partie libre» un peu d'eau dans son Rock, mais bien agréable à écouter «on a sunny afternoon, zipping at my nice cold beer» !!! Des morceaux tendres-amers : «Cours, petit, cours» et «Sens dessus-dessous» ; LECUYER, la poésie du XIVème, les regrets du bahut, dernier en Maths, premier au Ship-mate ! De la rue Daguerre à la rue Liancourt, Micke le roi de la carambouille !!!!

HERVE CRISTIANI «Récréation» WEA 56624

De baguouze en baguouze HERVE CRISTIANI continue avec sa voix de fausset, un vague air Julien Clerc version skaï.

Plutôt que de récré parlons de pensum laborieux... ; ferait mentir le proverbe qui veut que les moyens sont bons !

J'ai pourtant une petite faiblesse pour le «Baba au Rhum» !

ZACHARY RICHARD «Migration» POLYDOR 2393 229

De la musique CAJUN ; de la musique qui nous vient de la Louisiane et de la moiteur des bayous ; un bon exemple du «melting-pot» US, un mélange de country et de blues, quant aux paroles, du vieux français parlé par des Acadiens -- ceux-ci furent expulsés par les Anglais au XVIIIe siècle de l'est de l'actuel Canada et trouvèrent refuge dans la Louisiane encore française --. Le français et les Acadiens vivent toujours dans le Delta et leur musique nous devient de plus en plus familière. Il y a CLIFTON CHENIER, il y a eu les frères BALFA, et aujourd'hui la nouvelle vague CAJUN avec ZACHARY RICHARD qui a intégré le rock du Sud, les solos de guitare, les sax...

«Migration» est un album qui nous fait partir dans les images, la saveur de «Louisiana story».

Ecoutez «la Ballade de Beausoleil» et vous serez séduit par ZACHARY RICHARD, par le CAJUN, par la Louisiane et vous ne penserez plus qu'à partir...

INFORMATIONS DIVERSES

ENSEIGNEMENT
METHODES ACTIVES

Editions A. LEDUC, 175, rue St-Honoré - 75001 PARIS.

GILLOT et LEONARD — Je suis Musicien 6ème - 7ème et dernier Cahier de la série.
Première initiation au monde la Musique. Dernier ouvrage d'éducation musicale élémentaire qui propose des voies nouvelles. On ne commence plus par la tonalité majeure, mais par la tierce mineure sol-mi. On y ajoute des notes jusqu'à ce que l'on atteigne la gamme Pentatonique.
A des détails près, ce procédé est voisin de ceux préconisés par Carl ORFF et Zoltan KODALY.
SCHMIDT-WUNSTORF — Poèmes musicaux - 12 Chansons enfantines sur des textes de P. GAMARRA - R. DESNOS - J. LE-THURNY pour chant et Percussions mélodiques ou piano. Partition - Partie.
SCHERTZER - MAYER - SOMERS - GAUDEAMUS — 25 chansons et 7 canons d'Europe pour 1 ou 2 voix, Flûte à bec Soprano, Percussion scolaire et chorégraphie en 2 cahiers.

Ce recueil de chansons populaires et de canons de diverses régions d'Europe est destiné à des élèves de 8 à 10 ans.
Ces chants sont pourvus d'un accompagnement instrumental simple (flûte à bec, percussions, ainsi que d'une notation concernant l'expression corporelle.
Le but de ces cahiers est de favoriser l'expression joyeuse des enfants par le chant, le jeu et la danse.
MOUTIER L'EPINGLE — Solfège élémentaire avec l'aide de la Flûte à bec (classes primaires).
Le but de ce petit livre est de donner aux enfants des écoles primaires des notions de solgège avec l'aide de la flûte à bec. L'utilisation de cet instrument permet une application directe et vivante du solfège. Le volume contient de nombreux chants faciles et connus qui, tous,seront chantés avant d'être exécutés à la flûte. Il ne s'agit donc pas d'une méthode instrumentale, mais bien d'une méthode de solfège avec application immédiate de l'instrument.
Un emplacement encadré est prévu pour que l'enfant puisse illustrer certains chants.
RIBIERE-RAVERLAT — Chant Musique - 500 Chansons folkloriques de langue française choisies et classées progressivement pour servir de base à une adaptation de la Méthode KODALY - Livre du Maître Vol. II.

AUX EDITIONS ARMAND COLLIN, 103, Bld Saint Michel - 75005 PARIS

Pour les enfants de 2 à 10 ans :

— la collection «Chants et Rythmes », réalisée par M. Jean NATY - BOYER.

— et les livres-disques — « Chante les mots », « Chante les sons », « Chante la musique » et « Pop English ».

Ces disques sont édités par Armand Colin - Bourrelier, parfois co-édités avec un producteur (R.C.A.) ou encore diffusés (Pop English).

Si vous voulez voir, écouter ou disposer de ces disques ou livres-disques, si vous souhaitez obtenir d'autres informations, n'hésitez pas à téléphoner à M. COUCHE : 329 12-19.

COLLECTION
PSYCHOLOGIE — PEDAGOGIE DE LA MUSIQUE

E.A.P. - 6 bis, rue A. Chénier - 92130 Issy-les-Moulineaux - France - Tél. 645 38-12

Le développement récent des sciences de l'éducation a permis que se constitue, pour un certain nombre de disciplines d'enseignement, un ensemble important et diversifié de recherches. Ces études ont contribué largement à l'évolution et même à la mutation des méthodes pédagogiques relatives à ces disciplines (par exemple les recherches sur la linguistique ont profondément modifié la manière d'apprendre les langues).

Les publications françaises en sciences de l'éducation concernant l'enseignement de la musique sont encore rares et éparpillées. Aucune collection spécifique ne propose à d'éventuels auteurs, chercheurs, enseignants, un lieu permettant de communiquer et diffuser leur travail. La nouvelle collection : « **Psychologie et Pédagogie de la Musique** » créée par les E.A.P. et animée par J.P. Mialaret comble cette lacune.

Les quatre ouvrages déjà publiés ou en cours de publication dans le cadre de cette collection sont les suivants :

1) Pédagogie de la musique et enseignement programmé *J.P. MIALARET*
2) Liszt et la Pédagogie du piano *B. OTT*
3) Des musicothérapies *J. ARVEILLER*

4) L'enfant et son environnement musical *A. ZENATTI*

La diversité des sujets abordés indique que toute contribution relative aux sciences de l'éducation appliquées à la musique (aspects historiques, sociologiques, psychologiques, comparatifs, etc...) seront les bienvenues et permettront que se constitue un corps de recherches, terrain à partir duquel la pédagogie de la musique pourra évoluer et se développer.

MOMENTS MUSICAUX

Editeur : Fernand NATHAN (Voir Bibliographie)

ENSEMBLE VOCAL ET CHORALES
OCTUOR DE PARIS

Salon Musical de Paris - 30 Mars 1979

Les efforts permanents réalisés par les Professeurs d'Education Musicale dans le cadre dérisoire d'une heure hebdomadaire de travail rendent d'autant plus spectaculaires les réussites, voire les exploits qu'il faut mettre à leur actif : concerts souvent trop discrets dans le simple cadre d'un Etablissement, concerts regroupés comme ceux organisés par l'A.R.O.C.E.A. ou, précisément, celui qu'ont magnifiquement réussi au début de ce Printemps 1979, plusieurs groupements scolaires sous la dynamique et musicale impulsion de Michel FLEURANT : Chorales groupées des **Lycées Edgard Quinet** et **Octave Gréard** (professeurs : Claudine LE GO et Michel SALAUN), Chorale Colbert dirigée par Eliane CHEVALIER et précisément conduits par Michel FLEURANT, **Ensemble vocal des Techniciens de la Musique** et **Chorale des Sections A 6** et des classes secondaires du **Lycée de Sèvres.**

Comme chaque année, Michel Fleurant avait choisi un thème précis, en l'occurence, **Choeurs et cuivres du Moyen-Age et de la Renaissance**, ce qui valut à l'auditoire le plaisir de l'excellente participation de **l'Octuor de Cuivres de Paris.** Sous la charmante direction de Claudine Le Gô, les Chorales Edgard Quinet et Octave Gréard interprétèrent la belle polyphonie **Ad modum tubae** de Dufaÿ, puis une **Villanelle** anonyme du XVème siècle et deux chœurs de Monteverdi. Avec autorité, Eliane Chevalier présenta **Je suis déshéritée** (E. du Boys), puis le gracieusement ardu **Chant des oiseaux** de Janequin, ainsi qu'un charmant pastiche Renaissance de Robert Planel (**Las, voulez-vous qu'une personne chante**). Les deux groupes du **Lycée de Sèvres,** sous la direction fougueuse et enthousiaste de Michel Fleurant interprétèrent successivement des **Danceries**, puis **Que de passions et de douleurs** (Costeley), **Fuyons tous d'amour le jeu** et **Matona mia cara** (Roland de Lassus) et **Chantons, sonnons trompettes** (Janequin), page au cours de laquelle les interventions épisodiques des cuivres rendent périlleuses les jonctions avec les sections a cappella : tout le travail en profondeur sous un chef éclairé est mis ici en évidence.

Un excellent interlude instrumental pur, consista en l'impeccable interprétation de pages variées du siècle d'or des **Canzone** et **Toccate** de cuivres. La dernière partie regroupa les formations de Sèvres et l'ensemble de cuivres dirigés par Michel Fleurant : pages religieuses ou profanes traduites avec un goût excellent.

Madame l'Inspectrice Générale Josette AUBRY, qui honorait de sa présidence le concert, a pu être satisfaite de ce résultat, obtenu dans des conditions de travail souvent très précaires des professeurs : renouvellement constant des effectifs, impératifs réels ou feints des emplois du temps, lesquels sapent souvent purement et simplement les efforts les plus enthousiastes. Dans un tel concert, on peut jauger de la qualité d'un véritable professeur d'éducation musicale, dont le travail obscur et souvent ingrat mais plein de promesses, n'est pas de venir animer de temps à autres telle ou telle fraction d'auditeurs volontaires (. . . et payants !), mais de prendre en mains démocratiquement tous les enfants qui, souvent, arrivent de milieux absolument étrangers aux satisfactions artistiques que nous proposons. Il y a donc ici vraiment animation, enseignement, enrichissement de la personnalité, acquis sérieux au sein d'une équipe de travail, apports dignes enfin de ce que des Parents conscients sont en droit d'attendre des Etablissements d'enseignement. De cela, de ces richesses, on ne parlera jamais suffisamment. Pour user d'un mot de poète, dans l'enseignement, « **c'est pas la nourriture qui compte : c'est l'appétit !** » . . . Merci Eliane Chevalier, Claudine Le Gô, Michel Salaün et merci surtout Michel Fleurant, organisateur de cette belle manifestation. Vous nous avez donné une fois encore, l'éclatante démonstration de la richesse artistique et sociale que vous dispensez dans vos collèges et lycées, par votre amour intelligent et généreux de notre chère Musique.

Jean MAILLARD

LES ECOLES ET CONSERVATOIRES DE MUSIQUE DE LA REGION PARISIENNE S'ADRESSENT A VOUS !

« Le français n'est plus sourd, le français est musicien »

Que de fois nous entendons cette bonne nouvelle ! La presse spécialisée la développe. La grande presse s'en fait l'écho. Le Ministre de la Culture et de la Communication s'en félicite. Tous évoquent notamment les écoles et Conservatoires de musique « victimes de leur succès ».

Nous aussi, Parents, Enseignants, Elus Municipaux nous nous réjouissons; c'est nous qui en avons pris l'initiative et assuré le développement. Mais précisément, riches de cette expérience à laquelle nous sommes attachés et nous plaçant sur un terrain de vérité nous voulons aujourd'hui témoigner.

Oui, il y a dans la Région Parisienne 207 écoles et conservatoires de Musique, mais seulement 13 sont aidés par le Ministère dans une proportion de 8,38 %. C'est dérisoire. Si l'on considère l'ensemble des Etablissements, leur budget global s'élève à 175.000.000 F., le Ministère n'intervenant que pour 3.682.767 F., soit 2,1 %. C'est inexistant.

Partout cette année les collectivités locales connaissent une situation financière difficile; elles ne peuvent plus assurer la simple maintenance de l'acquis.

Oui, il y a dans la Région Parisienne 90.000 jeunes dans les Ecoles et Conservatoires de Musique, mais il y a en a 1.900.000 qui sont scolarisés de 3 à 18 ans !beaucoup sont donc encore « orphelins de musique ». Les importantes listes d'attente le prouvent.

Ainsi alors que la demande s'accroît, la simple maintenance de ce qui existe n'est plus assurée. Notre désir le plus ardent est d'informer la population de ce grave fait et de l'appeler à nous soutenir pour lui trouver une solution qui s'impose :
la reconnaissance réelle au niveau de l'Etat du rôle social de la musique et de son enseignement.

Jusqu'à ce jour, outre le financement local, tous les apports financiers complémentaires directs ou indirects ont été utilisés : les frais d'inscription et de scolarité ont gonflé; beaucoup de jeunes n'ont pu être acceptés; les temps d'enseignement ont été réduits; certaines matières dispensées ont été supprimées, toutes mesures qui souvent ont abouti à écarter les enfants des familles modestes.

Il faut que cela change véritablement, qu'une réponse concrète soit apportée aux besoins musicaux qui cognent déjà si fort à la vitre de notre pays.

Nous considérons de notre devoir de dire que lors de leur conférence de presse conjointe du 6 février dernier, les Ministres de la Culture et de la Communication et de l'Economie n'ont pas apporté de vraie réponse. M. BEULLAC **a parlé de musique à l'école, mais sans un centime de financement nouveau.** M. LECAT a magnifié les Ecoles et Conservatoires de Musique, mais **sans annoncer une quelconque majoration de sa « carte de visite financière ».**

Nous sommes même inquiets de l'idée lancée par lui de créer à côté des Ecoles et Conservatoires de Musique, des ateliers musicaux où iraient les élèves qui suivent le moins bien. C'est la remise en cause de la fonction des Ecoles et Conservatoires de Musique. Leur objectif à côté d'une initiation musicale qui serait enfin assurée par l'Education Nationale, est de former tout à la fois des amateurs, des mélomanes, des professionnels de toutes les musiques. **Qui financerait au surplus ces Ateliers ?**

Nous voulons que les Ecoles et Conservatoires de Musique dans leur diversité voient leur fonction sociale reconnue au niveau de l'Etat ce qui implique une intervention financière de grande ampleur du Ministère de la Culture et de la Communication.

Nous sommes convaincus, comme le dit Pierre BOULEZ, qu'il n'y a **aucune fatalité dans l'histoire; l'histoire est ce qu'on y fait. L'histoire est une chose qu'on agit et non pas qu'on subit ».**

Nous avons décidé d'agir auprès du Gouvernement et nous appelons tous et chacun à nous aider pour le maintien et le développement des Ecoles et Conservatoires de Musique de la Région Parisienne.

Nous voulons que pour l'ensemble des jeunes de notre Région — c'est vrai aussi pour la France entière — puissent disait la Malibran, être comparés « **les voix, le génie, la technique et l'âme des chanteurs de musique ».**

— Les chiffres donnés dans ce texte concernent l'année 1978.

CONGRES 1979 DE L'ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE (A.P.E.M.U.)

Dates : 2 - 8 Septembre 1979
Lieu : LE KLEEBACH - Maison de l'A.R.E.F.A.C. 68140 MUNSTER. Tél. : (89) 77-43-77.
Renseignements et inscriptions : Melle Maryse POULETTE, 6 Impasse Maciet 77100 Meaux.

M. Guy REIBEL participera au Congrès et animera deux Ateliers de trois demi-journées chacun (jeux chantés, chantés-parlés, instrumentaux; initiation à la composition).

Le thème du congrès consistera en un travail de réflexion sur l'éveil de la sensibilité, l'épanouissement de la personnalité, la créativité.

Des commissions de travail sont prévues autour du thème du congrès et sur différents points touchant la situation de l'éducation musicale.

Une excursion d'une journée aura lieu à Mirecourt (visite d'ateliers de lutherie).

Les collègues qui le désirent pourront se regrouper en diverses formations vocales ou instrumentales.

Le congrès est réservé aux membres de l'A.P.E.Mu.

Les collègues n'appartenant pas à l'A.P.E.Mu auront la possibilité de s'y inscrire au moment du congrès (leur inscription portera alors sur l'année 1979-80).

PUBLICATIONS RECUES

o « L'Organiste »

Organe de l'Union Wallonne des Organistes, Rédaction : E. De Vos, 25 A, rue Romainville, 5228 BAS-OHA, (Wanze), Commune de Belgique 062-08600060-17.

Le contenu de cette revue nous livre de précieux renseignements sur les orgues aux alentours de Waremme ; sur les disques d'ORGUES AVEC LA COMPOSITION des instruments (chapelle des Augustines de MALESTROIT dans le Morbihan, Eglise catholique de Sarrebourg, celui de la Pauluskirche à Freiburg, sur la cathédrale de Chester, de Norwick, de Durham, de l'Abbaye de Westminster à propos des 20 Sonates de J.G. Rheinberger, gravées à Londres et interprétées par 4 organistes. Une bibliographie importante, puis plusieurs pages consacrées au Carillon, aux cloches, au campanaire, etc . . .

o Cahiers Ivan Tourgueniev

Association des Amis de Pauline Viardot et Maria Malibran, 100, rue de Javel 75015 Paris. Le numéro 2 des Cahiers remarquable par sa présentation et la qualité de ses articles enrichissants tant en musique qu'en littérature. (nous retiendrons l'adresse de la Bibliothèque Tourguenev qui propose entre autre « Histoire de l'Art Russe » de Grabar), 11, rue de Valence 75005 Paris.

Un **Conte Français inédit d'Y. Tourgueniev : le TEPOVIK.**
Par Jean Mongrédien : A propos du manuscrit autographe de Don **GIOVANNI de MOZART**, suivi de la reproduction de deux articles de Louis VIARDOT, parus en 1866 dans le Recueil de « Mélanges » Espagne et Beaux-Arts. Au sommaire encore : Pauline Viardot et Schubert; Quelques mots de l'Opéra de Meyerbeer « **Le Prophète** » traduit par **A. Zuiguilsky**, et sous la plume de **Marie BROUSSAIS** notre collègue Professeur d'Education Musicale, des comptes-rendus critiques.

o Le Courrier Musical de France

9, rue Anatole de la Forge (revue trimestrielle) 75017 Paris, dirigée par André Burgaud et Michel Louvet. Donne à chaque parution fiches biographiques de compositeurs ou de solistes. Dans ce numéro : Roger Calmel et Jeanne Loriod. Par A. Paris : un musicien de transition François Gossec - le nouvel orgue de la cathédrale de Nevers par M. Louvet, etc.... Une bibliographie importante - des nouvelles de la musique et des musiciens français, etc. . .

o 11ème FESTIVAL DE SCEAUX

Pour la 11ème année consécutive le Festival de Sceaux ouvrira les portes de l'Orangerie du Château à un très large public mélomane du 13 juillet au 7 octobre avec 40 concerts. Notons que son fondateur Alfred LOEWENGUTH a créé un conservatoire de musique, une école de violon et « les orchestres de jeunes » (1000 exécutants de 5 à 15 ans) qui se produisent tant en France qu'à l'étranger. 2 rencontres internationales OJAL auront lieu cette année encore sous l'impulsion d'Alfred LOEWENGUTH déjà célèbre par son quatuor.

Du 13 juillet au 7 octobre 1979, concerts tous les vendredis à 19 h. 45; samedis, dimanches et fêtes à 17 h. 30.

Tous renseignements : M. BROUJEAN, 5 bis, rue Rougemont 75009 PARIS.

o Royaume de la Musique (Association Nationale Reconnue d'Utilité Publique)

La 24ème Rencontre Musicale Internationale de Flûte à Bac, Musique et Danses anciennes se déroulera au Lycée Agricole d'Arras (Pas de Calais) du Dimanche 26 août au Mercredi 5 septembre 1979. Elle s'adresse tout particulièrement aux joueurs

d'instruments anciens de tous niveaux, poursuivant un but pédagogique, culturel ou artistique, ainsi qu'aux amateurs des Danses Françaises ou Italiennes ou des Contredanses Anglaises. Elèves des Conservatoires et Ecoles et Ecoles de musique, Enseignants, Animateurs Socio-Culturels doivent être directement intéressés par cette rencontre, au carrefour des Techniques et des Interprétation. **Ateliers prévus !** Flûtes à Bec - Traversières, Hautbois, Basson, Bois anciens, Gambes, Guitares et Luth, Cordes classiques, Orchestre de Chambre, Danses de Cour, Contredanses Anglaises, Chorale, Lutherie fonctionnelle, Basse continue et Analyse, Lecture musicale complémentaire, Pédagogie active pour enseignants, Eveil musical pour les plus jeunes, Possibilité de gardienne pour les bébés.
Renseignements et documentation sur demande timbrée adressée au siège : 16 bis, rue d'Assas 75006 Paris.

o Concours International de chant 1979 ' s-Hertogenbosch (Pays-Bas)

Du 1er au 12 septembre 1979 (épreuves éliminatoires : 1,2,3,4 septembre demi-finale : 6/7 sept., finale : 8 septembre, concert des lauréats, 12 septembre. La participation au concours est ouverte aux chanteurs et cantatrices de toutes les nationalités, nés après le 31 décembre 1946. Les élèves d'instituts officiels de musique et de conservatoires, n'ayant pas encore passé l'examen final, ne pourront participer au concours avec l'approbation du directeur de l'institut en question.

Délai d'inscription : 20 juillet 1979.
Pour tous renseignements : Stichting 's-Hertogenbosch Muziekstad. B.P. 1225-5200 BG 's-Hertogenbosch - Pays-Bas.

o Nuits Musicales de Tourrettes sur Loup (fondées voici 7 ans par Marcel Dautremer0.

2 août : DUO BILLARD - AZAIS (Chopin, Saint-Saëns, Poulenc, etc...)
5 août : HOMMAGE A MARCEL DAUTREMER
Michel Lethiec et Denis Weber joueront « Page d'Exil » pour clarinette et piano, et Charles Reneau, violoncelle solo du Philharmonique de Nice, « Sur 4 cordes » et « Deux pièces normandes ».
Outre cet hommage à Marcel Dautremer, le programme comprendra encore des œuvres de Schumann, Weber, Debussy et Poulenc.
9 août : QUATUOR PARRENNIN (Debussy, Bartok et Beethoven)
Les concerts ont lieu à 21 h. en l'Eglise St-Grégoire de Tourrettes sur Loup.

o Stage audiovisuel et musique

Ce stage très important et utile se déroulera les 2, 3, 4 novembre 1979, de 9 à 12 heures et de 14 à 18 hres et 5 novembre de 9 à 12 hres, à la M.J.C. Philippe Desforges, 27, rue de la République à Nancy.

But du stage : connaissance, manipulation, application des aides audiovisuelles en pédagogie musicale. - La diapositive, le son, la rétroprojection, le montage audiovisuel (diaporama), synchronisation et synchronisateurs, écrans et projection, fondu-enchaîné.

Afin de préserver l'intérêt de ce stage pour chaque participant, leur nombre est limité à 15 personnes. Les inscriptions seront closes le 15 octobre 1979.

Pour tous renseignements, inscriptions : M.J.C. PHILIPPE DESFORGES, 27, rue de la République à NANCY. ou M. Daniel MILAN, Adjoint d'enseignement au Conservatoire, 66 bis, Avenue Foch, 54000 NANCY.

o Académie musicale d'été Franco-Allemande

du 1er au 13 août 1979. Destinée à de jeunes musiciens de niveau supérieur instrumental de Conservatoire, qui travailleront les parties d'orchestre de l'Ode à Sainte Cécile de 1736, chœur, solistes et orchestre de G.F. Haëndel. D'autres jeunes musiciens de niveau moyen - niveau minimum de déchiffrage vocal. Le but de l'académie est la production de l'Ode en un ou plusieurs concerts qui concrétiseront et clôtureront le stage de 3 jours dans le midi de la France. Les besoins en instrumentistes de niveau supérieur sont de : 12 violonistes, 4 altiste, 3 cellos, 2 Cbs, 2 flûtes à bec, 1 htb., 2 bass., 1 clavecin, 1 timbalier, 2 cors, 1 organiste (positif, 1 luthiste) - Besoins en choristes : 13 altos, 9 ténors, 9 basses.
Pour tous renseignements s'adresser à MAISON DE LA CULTURE, LE CORBUSIER, B.P. 26 - 42702 FIRMINY.
Tél. : (77) 56.07.07.

o Musique baroque, Cours d'ensemble Château de Villy - Contamines sur Arves (74)

Le but de ce stage est la pratique de la musique d'ensemble de l'époque baroque, de préférence sur copies d'instruments anciens accordés, soit au LA 415 - soit au LA 440. Les cours comprennent flûte, viole de gambe, clavecin. Programme : J.S. Bach Soantes Barenteurer 4402 et 4418, Sonates en trios pour 2 flûtes et B.C. Barenteir 4403, F. Couperin 4 Concerts Royaux,

Flûte à bec : Dieupart : suite nº 1 en DO (alto) Moeck 1084, suite nº 4 MI (soprano) Leduc, Telemann 4 sonates flûte à bec et B.C. Hortus Musicus nº 5, Die Kleine Kammermusik, Hortus Musicus nº 4 FL; soprano - Viole de gambe, pièces anonymes du XVIIIème siècle, Editions Ouvrières, Caix d'Herveloix livres de suites Zurfluh, Haëndel, Sonate clavecin et viole de gambe, FX J.S. Bach, 1ère et 2ème Sonates viole et B.C. - Clavecin : J.S. Bach Concerto 2 clavecins UT Maj., ut mineur - Pièces concertantes pour flûtes, viole de gambe et clavecin.
Renseignements : F.O.L. du Rhône. Service Culturel, 20, rue Francis Garcin 69423 LYON CEDEX.

o **Collegium Musicae Antique, Poitiers**

Stage de Musique ancienne du 23 au 29 juillet 1979. Violon baroque, clavecin, viole de gambe. Les cours s'adressent à des instrumentistes de tous niveaux, même débutants. Pour chaque niveau, un programme sera communiqué sur demande.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : COLLEGIUM MUSICAE ANTIQUE, 2, rue Descartes, 86000 POITIERS.

o **Stage Piano**

L'ACADEMIE DE PIANO : PIANO-VACANCES à TABARKA (petit port de pêche situé au nord de TUNIS, et à ASILAH son frère jumeau marocain au sud de TANGER.

Mise en place l'année dernière à Tabarka, seulement, et pour une période d'essai, l'Académie de piano fonctionnera cet été pendant les mois de Juillet et d'Août, tant à Tabarka qu'à Asilah.

Les élèves s'inscrivent normalement au Festival de leur choix : 1.500 F. env. la semaine à Tabarka en demi-pension, ou 1.480 F. env. la semaine à Asilah, en logement simple. Le droit d'inscription à l'Association « Piano-Vacances » est de 50 F. Il faut compter ensuite 50 F. par semaine, donnant droit à 2 heures de cours particuliers par semaine, ainsi qu'un piano, mis à la disposition de chaque élève 2 h. par jour.
On y verra cette année des professeurs tels que Mr. Pierre Barbizet ou Mr. Désiré N'Kaoua.
Renseignements : AQUARIUS INTERNATIONAL, 54, rue Etienne Marcel 75001 Paris.

o **Université Paris-Sud**

Du 12 au 26 juillet 1979, sur le Campus d'Orsay, situé en plein bois, à 30' de Paris, l'Université Paris-Sud organise, en collaboration avec les organismes culturels du Département de l'Essonne un cours d'été d'interprétation musicale. Parmi les personnalités choisies, on note en particulier Emmanuel Krivine, Aimée Van de Wiele, Gyorgy Sandor, Deniz Arman Gelenbe, le Quatuor Margand. En outre, Jacques Charpentier, Directeur de la Musique en France, Françoise Gervais, Pierre Petit donneront des conférences d'esthétique musicale. (Université de Paris-Sud 91405 Orsay Cedex 941 78-88 - 941 76-33.).

o **Cordes Tarn - Maison Gaugiran**

Stage de musique contemporaine du 1er au 9 septembre 1979 ; Piano, Electro-acoustique - Analyse, Ecoute et Pédagogique.
Pour tous renseignements : A.C.A.D.O.C. LA BORDE 81170 CORDES.

AVIS DE CONCOURS

o **Ville de SAINTES Conservatoire Municipal de Musique**

Recrutement d'un professeur de solfège à temps complet sur titres ou par voie de concours sur épreuves.
Pour renseignements et candidatures écrire à Mairie de Saintes, Service du personnal : 17107 SAINTES Cédex.

o **Centre d'Animation et de Formation aux Instruments et aux Musiques**

Quatre stages sont prévus :
1) Guitare du 18 juillet au 21 juillet 1979
2) JAZZ du 17 août au 22 Août 1979
3) MUSIQUE ANCIENNE du 26 Août au 31 Août 1979
4) JAZZ du 31 Octobre au 5 Novembre 1979

INFORMATIONS ET INSCRIPTIONS
C.A.F.I.M. 44, rue Verrerie 21000 DIJON.

o SAINT-CHARTIER (Indre)

13-14-15 Juillet 1979 : 4èmes Rencontres Internationales de LUTHIERS et MAITRES-SONNEURS organisées par le Comité George SAND de LA CHATRE (Indre).
Renseignements : Comité George SAND - LA CHATRE.

o Stage de Musique Folk

L'ASPAM (Association pour l'Action Musicale) organise, du 5 au 15 Août 1979 à Limoux (Aude), un STAGE DE MUSIQUE FOLK (inscription 800 F. tout compris), destiné essentiellement au perfectionnement de guitaristes non-débutants :

Ateliers complémentaires : banjo, dulcimer, montage de kit de dulcimer (fournitures 264 F.) et - peut-être - vielle à roue, violon, accordéon diatonique.
Renseignements et inscription : ASPAM, 9, rue Jacques Boé, 34100 MONTPELLIER.

TABLE DES MATIERES

ANNEE SCOLAIRE 1978 - 1979 OCTOBRE 1978 à JUIN/JUILLET 1979

NUMEROS 251 à 260

ANALYSES D'OEUVRES MUSICALES

EXAMENS ET CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ORGANOLOGIE
par Roger COTTE

PEDAGOGIE

DIVERS

o **Semaine Chorale en Seine-Saint-Denis**

Octobre 79 à Janvier 80. Technique vocale : Ensemble de Solistes Vocaux. Chœurs romantiques. Solistes enfants. Chant choral. Direction d'orchestre. **Tous renseignements :** Délégation Régionale de la Musique d'Ile de France. Grand Palais, Porte C, Avenue Fr. Roosevelt. 75008 Paris.

o **Choeur et Orchestre de l'Université PARIS-SORBONNE**

Direction Musicale : Jacques GRIMBERT.
22 nov. 79, jeudi 20 h. 30 : Los Calchakis, Missa Criolla.
17 déc. 79, lundi 20 h. 30 : Noëls, la Nativité, Bach, Schutz, Practorius. Schein.
Grand Amphithéatre de la Sorbonne : 47 rue des Ecoles Paris (5°)

Métro : Odéon. Location : 10 jours avant le concert chez Durand, 4, Place de la Madeleine, 75008 Paris.
Toute personne intéressée par les activités du Choeur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne doit s'adresser à : C.O.U.P.S., Centre Universitaire de Clignancourt, rue Francis de Croisset, 75877 Paris Cedex 18. Tél. : 606 17-49 poste 26 ou 251 69-11.

o **Une heure de musique à La Madeleine**

Mardi 23 Octobre 1979 à 18 h. 30 Cantique de Racine G. FAURE - « Adoration » op. 44 A. GUILMANT - Laudate Dominum C. SAINT-SAENS - Suite en Mi J. Ph. RAMEAU - Pange Lingua A. CAMPRA.
Les Chœurs et l'Ensemble Instrumental de La Madeleine. Direction : Joachim HAVARD DE LA MONTAGNE.

o **8ème Festival de Lille**

Du 12 octobre au 14 décembre 1979 **109 manifestations sur 13 thèmes :** Haydn. Acoustique et Espace. Musique ancienne. Free Solo. Danse. Chostakovitch - Opéra. Septième de Mahler. Léonard Cohen. Marionnettes. Carrefour du Théâtre. Poésie. Arts ethniques. Arts plastiques.
dans 10 villes : Lille. Arras. Boulogne. Douai. Hénin-Beaumont. Marcq-en-Baroeul. Maubeuge. Roubaix. Tourcoing. Gand (Belgique) plus Nancy et Londres.
Parmi les artistes invités à cette occasion : Teresa Berganza, A. Brendel, Colette Alliot-Lugaz, Marie-Françoise Bucquet, le Quatuor Amadeus, l'Ensemble Néerlandais d'Instruments à vent, le Quatuor Vocal Udo Reineman, l'Esterhazy Baryton Trio, mais aussi de grandes formations étrangères telles que l'Orchestre de Chambre de Pologne, les Chœurs et Orchestre Monteverdi de Londres, le Chœur de Dusseldorf, les Cantores de Bruges, l'Orchestre philharmonique de Lille conduit par Jean-Claude Casadesus et l'Orchestre de Chambre du Comté de Flandre. En outre, deux trains spéciaux seront affrétés pour aller voir « La Fedelta Premiata » à Nancy par le Festival de Glyndebourne, et entendre la première du « Retour de Tobie » au Royal Festival Hall de Londres, sous la direction d'Antal Dorati.

o **Stage audiovisuel et musique**

Rappel : 2 - 3 - 4 Novembre 1979 à la M.J.C., 27, rue de la République à NANCY.
Renseignements, inscriptions : M. DESFORGES, 27, rue de la République 54000 NANCY.

ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE DANS L'UNIVERSITE

Pour la sauvegarde des Professeurs d'Education Musicale et de Chant Choral dans les Etablissements Secondaires et pour la Défense de la Profession, Adhérez à l'A.P.E.M.U. dont la secrétaire, Maryse POULETTE se dévoue et se dépense sans compter pour la reconnaissance de vos droits, pédagogiques, musicaux, et autres.
« L'Education Musicale » aura le constant souci de garder un contact permanent, heureux et efficace avec l'Association, et collaborera en publiant les comptes-rendus de tous stages, congrès, etc.....
Mademoiselle POULETTE, Secrétaire de l'A.P.E.M. : 6, Impasse Maciet, 77100 MEAUX.

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

- LES DEBUTS DE LA MUSIQUE A VENISE
- QUELQUES ASPECTS DE LA VIE MUSICALE SOUS LA RENAISSANCE
  - Le Mecenat des Princes
  - Les conditions sociales des musiciens
  - Les lieux du concert
- BOUFFONS ET COMEDIA DEL ARTE DANS LA FETE VENITIENNE AU XVIème SIECLE
- MONTEVERDI, MAITRE DE CHAPELLE à SAINT-MARC
- LA PASSION MUSICALE A VENISE AU XVIIIème SIECLE
- CARNAVAL EST DANS VENISE
- UN CERTAIN VENITIEN NOMME VIVALDI
- LE THEATRE DE GOLDONI
- CARLO GOZZI
- MORT A VENISE
- CARNAVAL N'EST PLUS DANS VENISE

PARUTION:

2ème TRIMESTRE 1979

Prix de souscription (valable avant parution) : F. 50,00
Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal
au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS CCP 97-15 PARIS